

Harmonie-

und

Compositionslehre,

kurz und populär

dargestellt

von

Friedrich Silcher,

Lehrer und Direktor der Musik an der Universität Tübingen.

Tübingen 1851.

Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung.

(Laupp & Siebeck.)

Inhalt.

Anhang.

Vorrede.

Eine kurzgefaßte Harmonie= und Compositionslehre trägt wohl die Rechtfertigung ihres Erscheinens in sich selber. Bei der eben so allgemeinen Verbreitung als großen Ausbildung der Musik in unsern Tagen hofft sie einem wesentlichen Bedürfniß entgegen zu kommen. Nicht, als ob es unserer Zeit an ausgezeichneten Werken auch in diesem Fache fehlte: allein durch ihren Umfang allzu kostspielig, sind sie höchstens der Minderzahl bemittelter Musikfreunde zugänglich, der weitaus größeren Mehrzahl der unbemittelten aber so gut als eine verbotene Frucht. Die Letzteren dürften sich deßhalb durch die vorliegende Anleitung, das kurz und gemeinverständlich zusammengefaßte Ergebniß sorgfältiger Studien und vieljähriger Erfahrung, nicht minder entschädigt und befriedigt finden, als vielleicht auch die Ersteren es nicht verschmähen werden, ihr neben den umfassenderen Werken über die Theorie der Musik gleichfalls einige Aufmerksamkeit zu schenken.

Die Zeiten der sogenannten Generalbaßlehren sind vorüber. Was daher der Leser in diesem Buche findet, ist nicht blos die Harmonielehre, welche der Verfasser in Verbindung mit dem zwei= drei= und vierstimmigen Satze methodisch und klar gegeben zu haben glaubt und so, daß dabei der Lernende überall selbstthätig auftritt und stetig vom Leichteren zum Schwereren, vom Einfachen zum Zusammengesetzten fortschreitet. Abgehandelt ist auch die Lehre von der Bildung melodisch=rhythmischer Sätze, von dem Periodenbau, so wie von den zwei= und dreitheiligen Tonstücken nebst der Modulationsordnung derselben. Besprochen wird ferner das Wissenswertheste in Betreff des neueren Chorals und seiner Harmonisirung, der alten Kirchentonarten (welchen 7 ihrer schönsten Choräle in vierstimmiger Bearbeitung angehängt sind), sowie nicht minder der rhythmischen Verhältnisse des alten Chorals. Beigefügt ist endlich ein Anhang, welcher

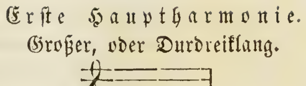
das Nöthigste beibringt über die Nachahmung in der Musik, den Canon, den doppelten Contrapunkt der Octave und über die Fuge. Mit größter Sorgfalt sind dabei überall passende Beispiele ausgewählt aus den klassischen Werken der bewährtesten Meister, eines Händel, Seb. u. Phil. Im. Bach, Graun, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn u. A.

Ueber die Art und Weise, wie die Thätigkeit des Schülers durch diese Anleitung in Anspruch genommen wird, wäre etwa folgendes zu bemerken:

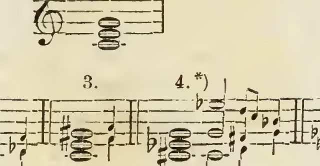
Nachdem der Schüler mit den beiden Grundgestalten der Tonleiter und den Intervallen, ferner mit der Bewegung und Fortschreitung der Töne, sowie mit den verschiedenen Tonschlüssen bekannt gemacht und hierauf zur Erfindung melodisch-rhythmischer Sätze angehalten worden, geht er zum zweistimmigen Satz über und sucht zu gegebenen einstimmigen Beispielen, sowie zur Tonleiter eine zweite Stimme in mehreren Veränderungen, was offenbar leichter ist, als mit dem vierstimmigen Satze zu beginnen, wie so manche Tonlehrer behaupten. Hierauf werden die Dreiklänge entwickelt, und es folgen dann die Uebungen im dreistimmigen Satze, theils wieder an der Tonleiter, welche auch in die Mittel- und Grundstimme zu legen ist, theils an den früheren zweistimmigen Beispielen, welche nun dreistimmig gesetzt werden. Ebenso ist mit dem vierstimmigen Satze zu verfahren, wobei der Lernende neben den zahlreichen früheren Beispielen sich namentlich wieder mit der Harmonisirung der Dur- und Molltonleiter beschäftigt, auch diese in den Alt, Tenor und Baß legt. Dieselben Uebungen folgen nun bei der Lehre der Septimen- und Nonenaccorde, zwischen welchen auch die Ausweichungen, sowie die Modulationsgesetze der Tonstücke ihren Platz finden. Ferner ist den Vorhaltstönen des Dreiklangs und Dominantaccords in den vielen gegebenen Beispielen besondere Aufmerksamkeit zu widmen und noch der Abschnitt über die fünfstimmigen Harmoniebildungen mit ihrer neuen vereinfachten Bezifferung wohl zu beachten. Endlich ist in beiden Abschnitten nicht zu übersehen, wie sich die sogenannten Undecimen- und Terzdecimenaccorde der alten Lehre in ihr Nichts auflösen. Hierauf folgt der Anhang, dessen Inhalt bereits bezeichnet worden.

Ueber die Bildung der Dreiklänge und Septimenaccorde in dieser Anleitung glaubt der Verfasser zur Verständigung schon hier Folgendes bemerken zu müssen. Das Verfahren ist ganz einfach.

Aus dem großen Dreiklang (welcher dem Schüler nebst dem Hauptseptimen- oder Dominantaccord auch in der akustischen Tonreihe vor Augen geführt wird) werden durch Umbildung desselben die übrigen Dreiklänge gewonnen und solche hierauf zur Erleichterung auch in den beiden Haupttonarten C-dur und A-moll aufgestellt, wie folgt:



Erste Hauptharmonie.
Großer, oder Durdreiklang.





Daß jedoch diese Dreiklänge in dem Lehrbuche selbst nicht, wie in obigem Schema, dem Schüler auf einmal vorgeführt, sondern einzeln methodisch entwickelt werden, bedarf kaum einer Bemerkung. Er wird dabei wahrnehmen, wie dieser eine große Dreiklang der Hauptstamm aller übrigen Dreiklänge ist, oder wie aus dem großen Dreiklang durch ein oder zwei Versetzungszeichen alle übrigen Dreiklänge, und durch Hinzufügung eines weiteren Tones alle Septimenaccorde erscheinen. (Für letztere vergleiche man den 16ten und 18ten Abschnitt, wo sie in Beziehung auf C-dur und A-moll aufgestellt sind.)

Die neuere Theorie will manche Namen von Accorden verbannt wissen, und doch sind diese Accorde einmal vorhanden. Dem Schüler soll in der Musik heut zu Tage alles bequem und leicht gemacht werden. Aber was wird nicht seinem Gedächtnisse zugemuthet, wenn er auch nur eine fremde Sprache erlernen soll, und welche geringe Zahl von Namen und Regeln in der Harmonielehre gegen die einer einzigen Sprachlehre! Daher konnte der Verfasser dieser Anleitung, stets das Gute der alten und neuen Lehre gleich würdigend, nicht umhin, die Namen „doppelt- und hartverminderter Dreiklang" aus der alten Schule beizubehalten. Denn wenn der Schüler fragt: woher stammt der erste der folgenden Accorde? so wird ihm der Lehrer, wenn er anders einen methodischen Gang liebt, antworten: Wir wollen den Grundton des C-moll-Dreiklangs in cis erhöhen, also die kleine Terz zur verminderten

*) Die beiden letzten Dreiklänge (Nro. 4 und 5) sind ihrer engen Lage wegen auch in ihrer Versetzung beigefügt.

machen (cis, es), wodurch zugleich die große Quinte zur kleinen (oder wie Viele sagen zur verminderten cis, g) und daher der Dreiklang ein doppeltverminderter wird (cis, es, g); hierauf wollen wir den Grundton cis in die Oberstimme legen, d. h. den Dreiklang umkehren, wodurch ein Sextaccord mit übermäßiger Sexte entsteht: es, g, cis. Zur bequemeren Ansicht aber wollen wir diesen nach G-moll führenden Dreiklang, welcher immer auf dem erhöhten vierten Ton einer Mollleiter, also hier auf cis, seinen Sitz hat, nun auf den erhöhten vierten Ton von A-moll, folglich auf dis setzen, wo er nebst seiner ersten Umkehrung, dem übermäßigen Sextaccord, so erscheint:



Nur so ist die Frage methodisch und vollständig gelöst, nur auf diese Weise wird der Schüler befriedigt sein und von diesem Accord, wenn demselben später auch noch eine Septime beigefügt wird: durch alle Tonarten hindurch stets eine klare Ansicht haben. — Wie schon bemerkt, ist auch der Name „hartverminderter Dreiklang“ in dieser Anleitung beibehalten. Diese beiden Accorde, welche man in vielen Lehrbüchern auf eine ungeschickte Weise*) abgehandelt findet, sind nicht so unwichtig, ja sie gehören in der heutigen Musik zu den interessantesten Combinationen der Harmonielehre und der Lernende ist jedesmal freudig überrascht, wenn er z. B. in der zweiten Umkehrung des mit der kleinen Septime verbundenen hartverminderten Dreiklangs nach richtiger Darstellung und Belehrung mit einem Male die wunderbare Harmonie zu den Worten des steinernen Gastes in Mozarts Don Juan: „Mein Weg, ach! ist weit“ erkennt, welche Abschnitt 25 dieser Anleitung zu finden ist.

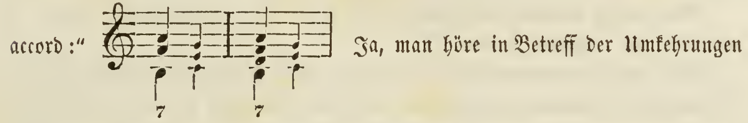
---

*) Um z. B. die erste Umkehrung des doppelt verminderten Dreiklangs mit hinzugefügter verminderter Septime zu gewinnen: (wo man, um den Stammaccord wieder zu finden, nur dis in den Baß legen darf) bringen diese Lehrbücher den kleinen Nonenaccord auf H (d. h. die kleine None H-C mit dem kleinen Septimenaccord H d f a verbunden), hieranf muß 1) die kleine Terz h-d zur großen h-dis gemacht, alsdann 2) dis in die Oberstimme gelegt und 3) der Grundton weggelassen werden, nämlich:



Welcher Umweg! In der That eine merkwürdige Theorie! Wie einfach dagegen, wenn man einen

Ferner werden in mehreren Lehrbüchern die beiden Septimenaccorde, der kleine des siebenten Tons h d f a und der verminderte gis h d f, welche bekanntlich ihre eigenen Umkehrungen haben, als Umkehrungen des großen und kleinen Nonenaccords g h d f a und e gis h d f angesehen und behandelt, während diese beiden Nonenaccorde ebenfalls ihre eigenen Umkehrungen haben, die zwar nicht so häufig, aber dennoch ihre Anwendung finden. Man traut seinen Augen kaum, wenn im Kapitel der Nonenaccorde eines dieser Lehrbücher *) fast auf jeder Zeile bei folgenden Septimenaccorden zu lesen ist: „Dieser Nonenaccord:"



Ja, man höre in Betreff der Umkehrungen des Nonenaccords die eigenen Worte des Autors: „Der große Nonenaccord von G in erster Umkehrung sieht gerade so aus, wie der kleine Septimenaccord h d f a." Das Irrige der Behauptung liegt auf der Hand. Denn die erste Umkehrung des auf G gebauten vier- und fünfstimmigen Nonenaccords führt bekanntlich eben jenes G stets mit sich:

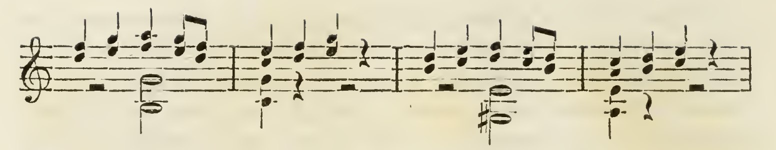


oder sind in der modernen Musik bei etwas bewegtem Tempo folgende Umkehrungen des großen und kleinen Nonenaccords Trugbilder und in der Praxis etwa nicht zuläßig?

---

doppeltverminderten Dreiklang annimmt (dessen erste Umkehrung dreistimmig ohnehin nicht seltener als die vierstimmige vorkommt), dem nun die verminderte Septime beigefügt und dessen Grundton hierauf in die Oberstimme gelegt wird. Dagegen muß der Schüler, welcher den übermäßigen Sextaccord bei seinen drei- und vierstimmigen Uebungen gar wohl gebrauchen könnte, so lange darauf verzichten, bis er sämmtliche Dreiklänge, Septimen- und Nonenaccorde durchgearbeitet hat. Zuletzt bringt man ihm obigen Nonenaccord daher, von dem man nicht glauben sollte, daß der berühmte übermäßige Sextaccord in ihm schlummert, weil nichts weniger als eine Aehnlichkeit mit diesem an ihm zu entdecken ist. Nun aber wird gedrechselt, es wird ein Ton erhöht, ein zweiter versetzt, ein dritter hinweggenommen und siehe — der übermäßige Sextaccord ist fertig! — So wenig wir den Alten Recht geben können, wenn sie einen Undecimen- und Terzdecimenaccord aufstellen, so gewiß hat ihr doppelt- und hartverminderter Dreiklang seine volle Berechtigung.

*) Da diese Lehrsätze in unzähligen sogenannten Generalbaßschulen verbreitet, man möchte sagen, von einer Anleitung in die andere übergegangen sind und noch täglich übergehen, so möge genügen, wenn hier nur aus einer derselben dergleichen Regeln angeführt werden. Der Name des Verfassers thut ja nichts zur Sache.



Wenn der vorhin angeführte Lehrsatz richtig wäre, so müßte auch folgender eben so richtig sein: Der Dominantaccord von G in erster Umkehrung sieht gerade so aus, wie der verminderte Dreiklang.

Eine solche Theorie vereinfacht in der That die Harmonielehre nicht, sie verwirrt und erschwert sie nur. *)

So sagt jener Generalbaßlehrer ferner: „Der Nonenaccord besteht aus vier übereinander stehenden Terzen, weiter darf man, um neue Accorde zu bilden, in der Uebereinanderstellung der Terzen nicht gehen, weil ungenießbare Accorde entstehen." Allein wie wenig der geniale Componist sich um dergleichen Lehrsätze bekümmert, sieht man z. B. in Mendelssohns Elias, Chor Nro. 5, Takt 13: „Er spottet unser" und in dessen „Liedern ohne Worte," wovon der 28ste Abschnitt dieser Anleitung Beispiele enthält, deren Accorde 5 und 6 Terzen hoch sich gestalten. Begreiflicherweise aber sind in den Mittelstimmen dieser Accorde diejenigen Terzentöne weggeblieben, welche in den Oberstimmen bei der Auflösung nachfolgen, oder bereits oben enthalten sind. Welche Ansicht übrigens der Verfasser dieser Anleitung von dergleichen Harmoniebildungen hat, ist aus eben genanntem Abschnitte zu ersehen. Er bemerkt nur noch in Beziehung auf die oben angeführte Regel jenes Autors, daß solche Accorde an derjenigen Stelle, welche ihnen ein Componist, der weiß, was er thut, angewiesen hat, immer genießbar sein werden.

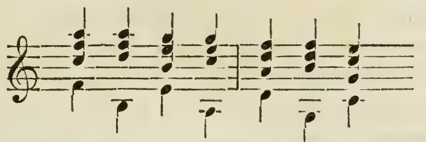
Eben so unhaltbar ist auch folgende Regel, welche derselbe Generalbassist in Betreff derjenigen Septimenaccorde aufstellt, die er mit dem Namen „Nonenaccorde" beehrt, „sie seien keine wirklichen Septimenaccorde, weil sonst ihr Grundton um 4 Töne höher sich auflösen müßte." **) Allerdings löst sich der Grund-

---

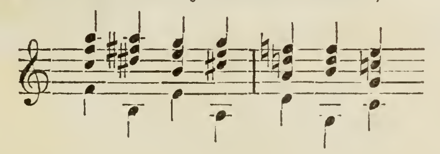
*) Der um die musikalische Theorie hochverdiente Marx leitet zwar den kleinen Septimenaccord h d f a und den verminderten h d f as ebenfalls vom Nonenaccord ab, allein er sagt hiebei ausdrücklich: „Wir lassen den Grundton weg und erhalten dadurch zwei neue Accorde von 4 Tönen, also neue Septimenaccorde," und gibt unmittelbar darauf die Umkehrungen dieser beiden Accorde. Er sagt aber nicht: „Der große Nonenaccord von G in erster Umkehrung sieht gerade so aus, wie der kleine Septimenaccord h d f a," sondern stellt dagegen sämmtliche Umkehrungen des Nonenaccords vollständig, d. h. stets in Verbindung mit dem Grundton G dem Schüler vor Augen, s. Marx Compositionslehre, erste Ausgabe, Band 1, Seite 128. Ferner Marx „die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit," Seite 139—140.

**) Manche Tonlehrer machen bei dergleichen Septimenaccorden, ebenso beim doppelt- und hartverminderten Dreiklang noch den unnöthigen Beisatz: sie seien uneigentliche Septimen-

ton des kleinen Septimenaccords mit vermindertem Dreiklang h d f a als siebenter Ton der Leiter gewöhnlich nur einen Ton höher in den achten auf, allein ist denn jenem Tonlehrer nicht bekannt, daß derselbe Grundton dennoch häufig auch 4 Töne höher sich auflöst? Kommt dies nicht in nachstehender Harmoniefolge vor?



Geht ferner der Grundton des Dominantaccords auf G, welcher doch zuverläßig kein Nonenaccord ist, nicht sehr oft statt 4 Töne nur einen Ton höher nach a oder as? Man kann also nur sagen, daß von den nach dem Dominantaccord gebildeten Septimenaccorden mehrere derselben vermöge dieser Umbildung eine andere Fortschreitung haben, als es bei dem Dominantaccord gewöhnlich der Fall sei, — ja daß sogar selbst dieser sich erlaube, zuweilen einen andern Weg zu gehen, — daß aber in gewissen Harmoniefolgen die Fortschreitung einiger dieser Septimenaccorde sich wieder ganz wie die des Dominantaccords gestalte (wie das vorige Beispiel zeigt), übrigens diese Accorde ungeachtet ihrer verschiedenen Bewegung stets Septimenaccorde seien und bleiben. Oder wären wohl in den beiden Septimenaccorden des vorigen Beispiels (auf h und a) nicht umgeänderte Dominantaccorde zu erkennen? nämlich:



Wem möchte es in den Sinn kommen, hier Nonenaccorde zu sehen? Gesetzt aber, der Septimenaccord h d f a wäre nur in dergleichen Harmoniefolgen ein umgeänderter Dominantaccord, sonst aber ein Nonenaccord, was würde alsdann der Schüler für einen Nutzen daraus ziehen, denselben bald als einen Dominantaccord, bald als einen Nonenaccord ansehen zu müssen, während doch in beiden Fällen die Behandlnng desselben stets die eines Septimenaccords ist? Wie würde dies mit der gewünschten Einfachheit der Harmonielehre stimmen? — Doch genug von dergleichen wunderlichen und überflüssigen Regeln.

---

accorde und Dreiklänge. Allein es sind einmal Septimenaccorde und Dreiklänge, zusammengesetzt wie jeder sogenannte eigentliche Septimenaccord und Dreiklang, jener aus einem Dreiklang und einer Septime, dieser aus einer Terz und Quinte. Was braucht es weiter?

Es dürfte nun aus dem bisher Gesagten hervorgehen, daß die Harmonielehre sich nur dann einfach, klar und übersichtlich gestaltet, wenn 1) dergleichen unnütze Dinge, von denen so eben die Rede war, entfernt bleiben; wenn ferner 2) aus der Urharmonie, dem großen Dreiklang, alle übrigen Dreiklänge und aus diesen alle Septimenaccorde gebildet, jedoch dem Lernenden zunächst in den beiden Haupttonarten C-dur und A-moll aufgestellt werden, wie in dieser Anleitung (mit Ausnahme des kleinen Nonenaccords) geschieht. Hier in diesen beiden Tonarten ist bekanntlich der Schüler zuerst ganz zu Hause, und hat er hier, gleichsam auf festem Grund und Boden stehend, die wechselseitigen Beziehungen ihrer Harmonien zu einander ungestört in sich aufgenommen, so kann ihm alsdann die Uebertragung in die anderen Tonarten nicht mehr schwer werden. Doch ist in dieser Anleitung dafür gesorgt, daß neben den Beispielen in den beiden Haupttonarten auch durch Beispiele in andern Tonarten dem Lernenden der Uebergang erleichtert wird.

Diese Punkte sind es, über welche der Verfasser sich zum Voraus mit seinen Lesern verständigen zu müssen glaubte. Es bleibt ihm nur noch übrig, sein Werk allen Freunden und Freundinnen der Tonkunst zu empfehlen mit dem Wunsche und der Hoffnung, daß recht Viele darin Belehrung, Anregung und Förderung finden mögen.

Tübingen, September 1850.

Fr. Silcher.

Erster Abschnitt.

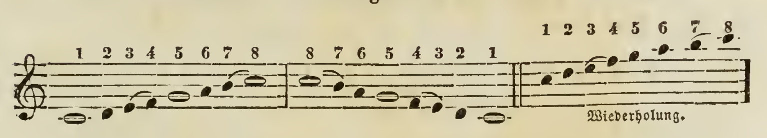
Die Tonleiter,

ihre beiden Hauptgestalten Dur und Moll.

(Es wird vorausgesetzt, daß der Lernende mit dem Wesen der verschiedenen Ton- und Taktarten bereits bekannt sei. Doch wird hier in Betreff der Dur- und Moll-Tonleiter, sowie der chromatischen Tonreihe das Nöthigste noch kurz berührt.)

Die C-Dur-Tonleiter,

Stammleiter der übrigen Tonleitern in Dur.



In der Dur-Tonleiter bildet die Fortschreitung vom ersten zum zweiten Ton, hier von c zu d, zwischen welchen noch ein Ton, cis oder des (oder auf dem Klavier eine Obertaste) liegt, einen ganzen Ton; vom zweiten zum dritten, oder von d zu e wieder einen ganzen; vom dritten zum vierten, oder von e zu f einen halben Ton, was durch den Bogen angezeigt ist u. s. f. Somit sind es bis zur Octave zwei ganze und ein halber, dann drei ganze Töne und ein halber.

Der erste Ton der Leiter, oder die Prime wird auch Tonika (Haupt- oder Grundton eines Tonstücks), und der fünfte Ton, oder die Quinte auch Dominante, herrschender Ton genannt, welcher namentlich beim harmonischen Gebrauch in der Grundstimme am häufigsten vorkommt und nächst der Tonika am meisten vorherrscht.

Die A-Moll-Tonleiter,

Stammleiter der übrigen Tonleitern in Moll. *)



Die veränderte Stellung der halben und damit der ganzen Töne der Moll-Tonleiter ist an den Bogen zu erkennen. Zuerst folgt ein ganzer Ton, dann ein halber, hierauf bis zur Quinte noch zwei ganze Töne; von hier an ein halber und nun ein Schritt von $1\frac{1}{2}$ und zuletzt noch ein halber Ton.

Der Tonschritt gis f abwärts (übermäßige Sekunde) findet sich ungeachtet des Verbots der älteren Tonlehrer häufig in den Compositionen; in neuester Zeit auch aufwärts, z. B. in Mendelssohns Elias, Nro. 38. In welchem Falle dieser Tonschritt nicht zuläßig ist, wird im 16ten Abschnitt gezeigt werden.

Tonarten, deren Leitern in ihren Tönen so wenig von einander verschieden sind, wie C-dur und A-moll (durch gis), C-dur und G-dur (durch fis), C-dur und F-dur (durch b), sind nächstverwandte Tonarten, oder stehen in engster Beziehung zu einander. Im zweiten Grad verwandt sind zwei Tonarten, die sich in zwei Tönen unterscheiden, wie C-dur und D-dur, E-moll und D-moll. — Dur- und Moll-Tonarten von gleicher Vorzeichnung, wie C-dur und A-moll, G-dur und E-moll &c. nennt man auch Parallel-Tonarten oder Parallel-Töne.

Neben der neueren (systematischen **)) Moll-Tonleiter wird auch die ältere Moll-Tonleiter ihrer Singbarkeit wegen hier beigesetzt.



Im Allgemeinen wird das Dur-Geschlecht für heitere, fröhliche und kräftige und das Moll-Geschlecht für weiche, traurige, schwermüthige Musik verwendet. Daß es aber auch hier, wie überall, Ausnahmen giebt und

---

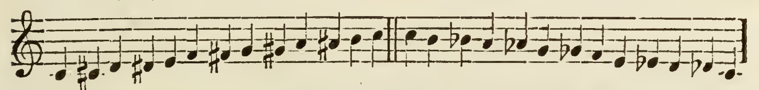
*) Dur und moll bedeuten hart und weich, sind jedoch keine die Sache genau bezeichnenden Ausdrücke.

**) Wie Marx mit Recht sie nennt. Der Grund, warum sie als die systematische bezeichnet wird, ist eineStheils schon aus der Erklärung der Verwandtschaftsgrade zu entnehmen, indem die ältere Moll-Tonleiter aufwärts sich durch zwei Töne von C-dur unterscheidet und überdies in ihrem Auf- und Absteigen eigentlich zwei verschiedene Leitern bildet, was freilich nicht systematisch ist. Doch kann der Componist ja immerhin auch die ältere Mollleiter ihrer milderen Tonfolge wegen benützen.

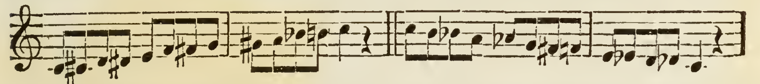
sehr oft das Gegentheil stattfindet, beweisen viele kräftige Musikstücke in Moll und weiche in Dur. So gibt es schottische, irische und schwäbische Volksweisen in Dur, welche den in ihnen ausgeprägten Charakter des Schmerzhaften oder Schwermüthigen vollständig bewahren. Ebenso höre man im Adagio der Freischütz-Ouvertüre das sanfte Solo der 4 Hörner in C-dur, und dagegen im Allegro von Takt 25 an die wild aufbrausende Musik in C-moll, oder die rührende Melodie in C-dur, womit Voglers Miserere beginnt (von 2 Solostimmen, Alt und Tenor, vorgetragen), und endlich den feierlichen Todtenmarsch in C-dur aus Händels Saul.

Die chromatische Tonleiter.

Die chromatische Tonleiter, in welcher sich 12 halbe benachbarte Töne folgen, erscheint in zweierlei Gestalt: 1) mit Erhöhung und 2) mit Vertiefung der Töne:



In C-dur ist es natürlicher, aufsteigend statt ais, welches hier zu fremd wäre, b, und abwärts statt ges, fis zu setzen, nämlich:

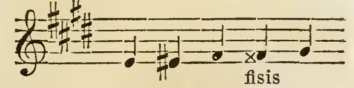


In diesen Verhältnissen folgt nun in andern Tonarten neben den leitereigenen Tönen die Erhöhung und Vertiefung. C-cis in C-dur wird z. B. in Es-dur es e u. s. f., nämlich:

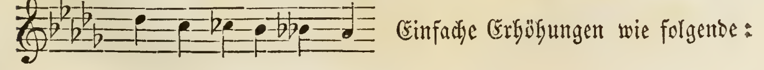


Man sieht, daß in der vorigen Tonreihe abwärts c zu ces und f zu fes erniedrigt wird, was z. B. auch in As-moll der Fall ist; ebenso wird in der chromatischen D-Leiter c zu cis und in der chromatischen A-Leiter, sowie in Cis-dur h zu his und e zu eis erhöht.

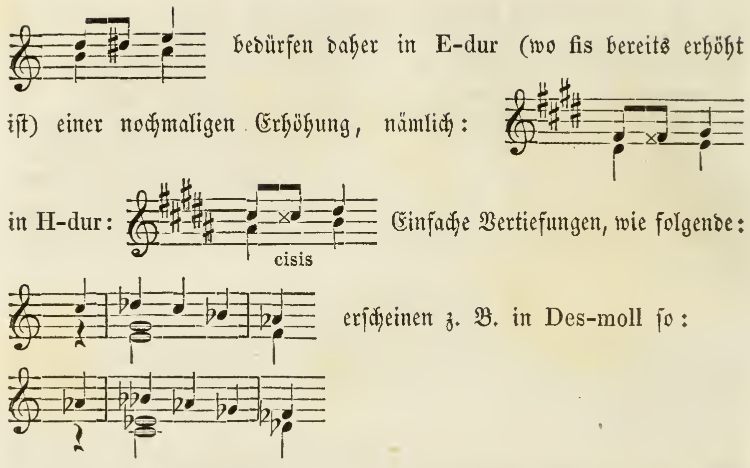
Ferner wird in der chromatischen Tonleiter von E die einfache Erhöhung fis zur doppelten durch das doppelt erhöhende schräge × (auch Doppelkreuz genannt), nämlich:



sowie in der chromatischen Leiter von Des die einfache Vertiefung von b zur doppelten durch das Doppelbe bb wird, z. B.



Einfache Erhöhungen wie folgende:



bedürfen daher in E-dur (wo fis bereits erhöht ist) einer nochmaligen Erhöhung, nämlich: in H-dur: cisis Einfache Vertiefungen, wie folgende: erscheinen z. B. in Des-moll so:

(Man sollte glauben, daß statt des × oder bb die bereits erhöhte oder vertiefte Note nur noch eines weitern einfachen ♯ oder b bedürfe, allein es geschieht dies um der Deutlichkeit willen, da es sonst zweifelhaft sein könnte, ob z. B. ein einfaches ♯ vor der zweiten f-Note nicht eine blos überflüssige Wiederholung des vorausgegangenen ♯ sei.)

Zweiter Abschnitt.

Die Intervalle der Musik.

Intervall, in der Musik Tonabstand, auch der Raum zwischen zwei Tönen, oder besser das Verhältniß zweier Töne in Rücksicht ihrer Höhe und Tiefe oder ihrer Entfernung von einander. Man zählt ein Intervall aufwärts, d. h. vom tieferen Ton gegen den höheren ab. Der tiefere Ton ist der Grundton und der höhere wird (wiewohl nicht ganz passend) gewöhnlich das Intervall genannt. — Wir wollen die in der Musik gebräuchlichen Intervalle zur bequemeren Ansicht aus den beiden Haupt-Tonarten C-dur und A-moll aufstellen und zwar zuerst den Einklang, die verschiedenen Terzen, Quinten und Septimen *), hierauf wol-

---

*) Welche Intervalle manche Tonlehrer auch als Stammintervalle ansehen.

len wir die übrigen Intervalle, nämlich die Octave, die verschiedenen Sexten, Quarten und Sekunden mittelst der Umkehrung (Umwendung) der ersteren hervorbringen. Ein Intervall umkehren heißt: den untern oder Grundton um eine Octave höher verlegen und dagegen den obern Ton zum Grundton machen. — Da in den Moll-Tonarten außer dem siebenten Ton häufig auch der vierte Ton, um einen Schlußfall zu machen, erhöht werden muß, also in A-moll gis und dis, so werden bei der Bildung der Intervalle auch diese Töne zum Vorschein kommen. Neben den Intervallen von C-dur und A-moll werden wir jedesmal auch Intervalle aus andern Tonarten in kleinen Nötchen beifügen. — Der Einklang $\bar{c}$ mit $\bar{c}$ (zwei gleiche Töne ohne Zwischenraum) wird nur uneigentlich Intervall genannt, weil die Octave als Umkehrung öfters seine Stelle vertritt. — Es gibt große, kleine, übermäßige und verminderte Intervalle. Aus Primen entstehen durch die Umkehrung Octaven, aus Secunden Septimen, aus Terzen Sexten, nämlich:



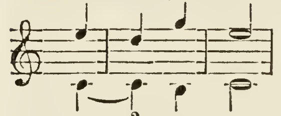
---

*) Manche Tonlehrer zählen sämmtliche in der Durleiter einheimischen Intervalle zu den großen, also auch die Quarte c-f, g-c, welches Intervall Andere als klein bezeichnen. Ebenso sagen Viele statt große: übermäßige Quarte, statt kleine: verminderte Quinte. Sagt man bei c-f kleine Quarte, so trifft es zu, daß durchgängig bei den Intervallen durch die Umkehrung aus groß klein und aus übermäßig vermindert wird und so umgekehrt.

Man sagt auch: reine Octave, reine Quinte, reine Quarte und bezeichnet diese drei Intervalle als vollkommene Consonanzen (Wohlklänge), weil sie keine Veränderung, d. h. Erhöhung oder Vertiefung zulassen, ohne dissonirend (übelklingend) zu werden. Die große und kleine Terz, große und kleine Sexte werden daher unvollkommene Consonanzen genannt, weil sie klein und groß sein können und dennoch consoniren. Septimen, Sekunden, Nonen, die übermäßige Quinte 2c. wären demnach Dissonanzen (Uebelklänge), von denen jedoch wieder einige z. B. die kleine Septime als minder dissonirend zu den unvollkommenen Dissonanzen gerechnet werden. — Diese Bemerkungen der älteren Lehrbücher haben für den Schüler im Grunde keinen praktischen Nutzen. Doch mag es immerhin gut sein, auch diese Ansichten und Bezeichnungen der Intervalle kennen zu lernen.



Der Deutlichkeit und leichteren Berechnung wegen zählt man die Intervalle nur bis zur Octave, auch bis zur None. Die None wäre eigentlich wieder so viel als Sekunde, die Decime so viel als Terz rc. Indeß kann die Sekunde in der Harmonie auf zweierlei Art gebraucht werden: 1) als wirkliche Sekunde und 2) als eigentliche None. Als Sekunde nämlich, wenn der untere Ton (Grundton) dissonirt z. B.



als None, wenn sie selbst als oberes Ende des Intervalls zur Dissonanz wird, z. B.



Zu erwähnen ist noch die sogenannte übermäßige Prime und ihre Umkehrung, die verminderte Octave: welche weniger als eigentliche Intervalle, sondern mehr als chromatische Durchgänge, die nicht zur Harmonie gerechnet werden, anzusehen sind; siehe den Anfang des Allegro's der Ouvertüre aus Mozarts Don Juan:



wo dis zum Grundton d von den Tonlehrern bald als eine um 8 Töne erhöhte übermäßige Prime, bald als übermäßige Octave angenommen wird. Beide Theile können in dieser unwichtigen Sache Recht haben. Dem einen, welcher die Octave als Grenzstein der Intervalle annimmt, ist eine um 8 Töne erhöhte übermäßige Prime; dem andern, welcher mit den Intervallen über die Octave hinausgeht, ist d dis eine übermäßige Octave.

Dritter Abschnitt.

Bewegung, Fortschreitung und Schlußfälle der Töne.

Hier kann es sich weniger um den Grad des langsameren oder geschwinderen Tempos eines Tonstücks, als um die Richtung der Stimmenbewegung handeln. Wenn z. B. zwei oder mehrere Stimmen zugleich mit einander auf- oder abwärts schreiten, so heißt dies die gerade Bewegung a). Steigt eine Stimme, während die andere fällt oder abwärts geht, so heißt dies die Gegenbewegung (motus contrarius) b). Verweilt eine Stimme auf einem Ton, während die andere auf- oder abwärts schreitet, so heißt dies die Seitenbewegung c), nämlich:



Noch wird bemerkt, daß im Tonsatze die Fortschreitung zweier Stimmen in großen Quinten dem Gehör widrig lautet und daher zu vermeiden ist, z. B.



Das Nähere hierüber später, (Abschnitt 10).

Schlußfälle der Töne (Tonschlüsse).

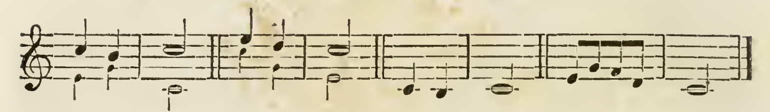
An die Bewegung und Fortschreitung der Töne reihen sich die Schlußfälle oder Tonschlüsse passend an. Der Schüler wird in den vorigen Noten-Beispielen a) b) c) wahrgenommen haben, daß die Oberstimme von einigen derselben befriedigend, von einigen aber weniger befriedigend schließt. Mit solchen Tonschlüssen, welche am Ende der musikalischen Sätze vorkommen, und namentlich ihre Anwendung im nächsten Abschnitte

---

*) Wenn zwei Stimmen in einem Ton, wie hier, zusammen treffen, so bekommt die Note zwei Stiele. Bei ganzen Noten setzt man deren zwei neben einander:

finden werden, hat er sich nun bekannt zu machen. Sie sind auch ohne die Hülfe der Harmonie leicht verständlich, doch soll denselben hier eine zweite Stimme untergesetzt werden.

Vollkommene oder Ganzschlüsse (Hauptschlüsse):



Halbschlüsse auf den Tönen der Dominante, wozu G als Grundstimme erscheint:



Unvollkommene Schlüsse auf der tonischen (hier C-) Harmonie, doch so, daß die Tonika nicht selbst als Schlußton der Melodie, oder doch nicht als erster gewichtiger Ton eines Taktes erscheint:



In der Molltonart verhält es sich mit den Tonschlüssen ganz so wie in Dur.

Vierter Abschnitt.

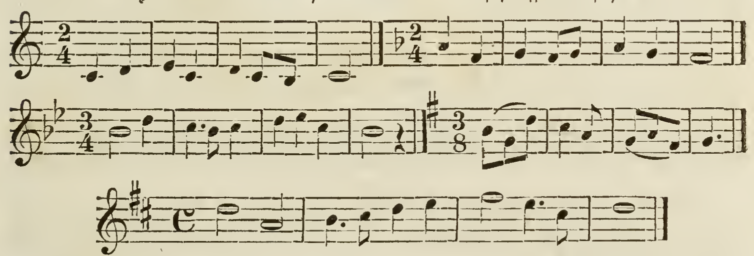
Einstimmigkeit der Musik, Melodie, melodisch-rhythmische Sätze, Periodenbau.

Melodie (Weise) bedeutet eine Reihenfolge nach Höhe und Tiefe verschiedener Töne, welche in rhythmischer (abgemessener) Verbindung, spielbar oder singbar, einen musikalischen Gedanken ausdrücken. Die Melodie ist das Wesentlichste oder die Seele eines Tonstücks. Die Har-

monie ist der Melodie untergeordnet, unterstützt jedoch dieselbe und verstärkt ihren Ausdruck. *)

Es ist nicht unwichtig, daß der Schüler erst nur mit wenigen Tönen melodische Sätze bilden lerne. Nicht nur wird ihm seine Arbeit auf diese Art leichter, sondern er kommt auch dahin, in einem geringen Umfang von wenigen Tönen etwas Sinnhaltiges zu schaffen. Er kann mit den drei ersten Tönen der Leiter beginnen, und wegen des Tonschlusses noch den untern siebenten Ton dazu nehmen. Hierauf versuche er es mit 4, 5, 6, dann mit den 8 Tönen der Leiter u. s. f. und zwar erfinde er Sätze in den verschiedenen Ton- und Taktarten ($^2/_4$—$^4/_4$—$^3/_4$—$^3/_8$—$^6/_8$ Takt) von 4 und 8 Takten, welche bekanntlich die für das Ohr natürlichsten und faßlichsten Rhythmen bilden, wozu ihm die folgenden Beispiele Anleitung geben.

Sätze von 4 Takten, mit einem Tonschlusse versehen.



Kommt in der Mitte des Satzes ein kleiner Ruhepunkt vor, so heißt dies Einschnitt, z. B.

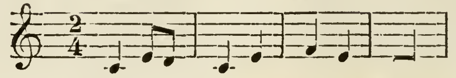


---

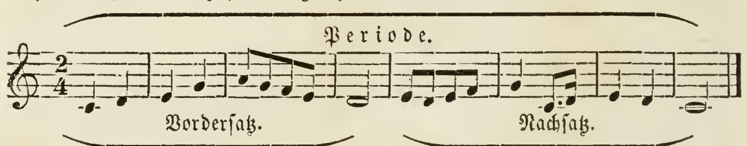
*) Der Verfasser kann nicht umhin, über die Melodie einige der goldenen Bemerkungen und Regeln des zu seiner Zeit (vor mehr als 100 Jahren) wohl vorzüglichsten musikalischen Schriftstellers, Mattheson, zur Beherzigung für den Lernenden hier folgen zu lassen.

Er rügt es, daß über die Melodie noch Niemand mit rechtem Vorsatz und Nachdruck geschrieben habe, und sagt unter Anderem: „Die Kunst, eine gute Melodie zu machen, begreift das Wesentlichste in der ganzen Musik. Es ist höchstens (höchlichst) zu verwundern, daß ein solcher Hauptpunkt, an welchem doch das Größeste gelegen ist, bis diese Stunde von aller Welt hintangesetzet wird. Womit thaten doch die alten Griechen ihre musikalischen Wunder? Was rührete des Augustini Herz in der Ambrosianischen Gemeine? Was ist es noch heutiges Tages, das vielen Leuten in großen Kirchen bald die Thränen aus den Augen presset, bald aber die Sinnen zum Frohlocken reizet? Womit bringet man die Säuglinge in den Schlaf? Was zwinget einen Vogel, demjenigen nach-

Ein Satz, oder Abschnitt, wie folgender, mit einem Halbschluß, erfordert, wenn ein Sinn herauskommen soll, einen Gegensatz oder Nachsatz:



Eine melodische Tonfolge, wie die nächste, welche aus einem Vorder- und Nachsatz besteht und befriedigend schließt, oder einen vollständigen Gedanken ausdrückt, heißt Periode. Ein Tonstück ist aus mehreren Perioden zusammengesetzt.



Oft hängt man Vorder- und Nachsatz durch Zwischentöne zusammen, wie im vierten Takt der beiden nächsten Beispiele zu sehen ist:



Kleine Ruhepunkte oder Einschnitte eignen sich mehr für den Vordersatz, während der Nachsatz gern ohne Unterbrechung fortschreitet, wie das vorige Beispiel zeigt.

Periode im $^4/_4$ Takt, welche zugleich im achten Takt durch Zwischentöne mit der nächsten Periode verbunden ist:

(Mozart.)



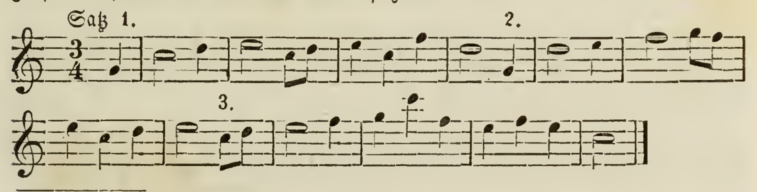
u. s. f.

---

zuahmen, der ihm etwas vorpfeifet? War, und ist es wohl etwas Anderes, als bloße Melodie? — Regeln bei Abfassung einer Melodie: Grade oder Schritte (stufenweise Fortschreitungen) und kleine Intervalle sind großen Sprüngen jederzeit vorzuziehen. — Man soll nicht zu viele Terzen, viel weniger aber mehrere Quarten nacheinander bringen, sondern das Gehör mit öfterer Abwechslung und Veränderung belustigen, wodurch demselben eine Melodie am allerlieblichsten wird. — Aller Anfang einer guten Melodie soll mit solchen Klängen gemacht werden, welche entweder die Tonart selbst vorstellen, oder ihr doch nahe verwandt sind. — Bei den Worten ist der Accent richtig zu beobachten; man hat die Absicht nicht auf Wörter, sondern auf den Sinn und Verstand, auf die darin enthaltenen Gedanken zu richten. — Je weniger förmliche Schlüsse eine Melodie hat, desto fließender ist sie. Ruhestellen im Laufe der Melodie müssen mit dem, was



Auch können 3, 4 und noch mehr Sätze mit einander zu einer größeren Periode verbunden werden, z. B.



---

darauf folget, gewissermaßen verbunden werden. — Die Gänge und Wege nehme man nicht durch viele harte Anstöße, als chromatische und dissonirende Schritte. — Einem angehenden Melodienmacher wollte ich rathen, daß er fürs Erste den Bezirk der Sexte oder Octave zur Grenze wählte. — Der Täkte Anzahl soll einen gewissen Verhalt unter sich haben. — Gemeiniglich thut man am besten, auch in dem größesten Adagio, daß man die gerade Zahl der Täkte vor der ungeraden wählet. — Nicht nur soll der zweite Theil einer Arie, mit dem ersten im Bunde, in einem guten Vernehmen stehen, sondern auch die kleinen Nebentheile sollen ihre gewisse Gleichförmigkeit darlegen. Zwar ist nicht nöthig, Zirkel und Maaßstab dabei zur Hand zu nehmen, aber auch die Ungleichheit und der widrige Verhalt in den Theilen thun der Lieblichkeit eben solchen Abbruch, als ein großer Kopf und kurze Beine der Schönheit des Leibes. — Alles Gezwungene, Angemaßte und gar zu weit geholte Wesen muß mit Fleiß vermieden werden. Componisten, denen es an artigen Erfindungen und am Genie fehlet, pflegen rechte Sonderlinge zu werden und suchen den Abgang ihrer eigenen Fruchtbarkeit mit lauter Seltsamkeiten zu ersetzen. So schwer solches nun den Verfassern werden mag, weil es lauter Gewalt und Zwang braucht, so schwer geht es auch den Zuhörern ein, etliche wenige Stutzer ausgenommen, die sich stellen, als ob sie etwas Rechtes davon verstünden." — Endlich sagt Mattheson: „Das Seltsamste ist, daß Jedermann in den Gedanken stehet, man bedürfe zur Instrumentalmusik keiner solchen Anmerkungen, aber es läßt sich hell und klar beweisen, daß alle, sowohl große als kleine Instrumentalmelodien, ihre richtige Commata, Cola, Puncta &c. nicht weniger als der Gesang mit Menschenstimmen haben müssen, denn sonst kann unmöglich eine *Deutlichkeit* darin gefunden werden."

Oder der dritte Satz mit einem vierten verbunden:



Daß die Tonschlüsse solcher Perioden einen schönen Wechsel haben müssen, wenn das Ganze nicht einförmig werden soll, ist leicht einzusehen. Es soll z. B. der Schluß des zweiten Satzes nicht dem des vierten gleichen, weil sonst der dritte Satz nicht mit dem zweiten zusammenhängen würde. Ebenso würden zwei gleiche Tonschlüsse nach einander (auf demselben Ton) noch weniger befriedigen. — Mit einiger Abänderung in der Melodie hätte man an einem der Tonschlüsse auch in die Dominante (in das nächstverwandte G-dur) ausweichen können, wovon später.

Noch sei bemerkt, daß eine melodische Tonfolge ohne befriedigenden Schluß Gang, eine Tonfolge aber mit schnelleren Noten und längerer Dauer Passage heißt, z. B.



Tonstücke von zwei Theilen.

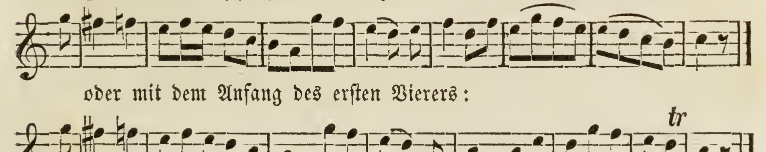
Kleinere Tonstücke, Lieder, Märsche, Themas zu Variationen und sonstige Handstücke bestehen gewöhnlich aus 16 Takten, die in 2 Theile zerfallen. Jeder Theil enthält 2 Sätze, nämlich einen Vorder- und Nachsatz von je 4 Takten, welche kurzweg auch Vierer heißen.

Wir bringen nun 2 Tonstücke von 2 Theilen oder 16 Takten oder von 4 Vierern. Hiebei brauchen wir nicht gerade auf eine schöne und ausdrucksvolle Melodie zu sehen, denn die Hauptsache ist jetzt: ihr rhythmischer Bau, die Stellung ihrer Vorder- und Nachsätze, sowie ihrer Tonschlüsse. Ferner haben auch schon kleinere Tonstücke oft Ausweichungen, oft auch nicht. Für unsern Zweck werden wir letztere Gattung wählen und die beiden nächsten Melodien ohne Ausweichungen (welche später besprochen werden sollen) folgen lassen.



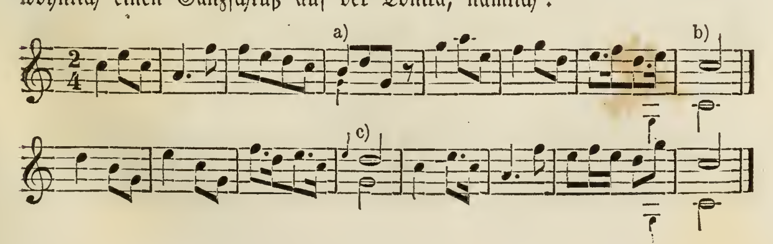
Der Vordersatz macht einen unvollkommenen Schluß oder Ruhepunkt auf der Terz der Tonika [a]; der Nachsatz aber einen vollkommenen auf der Tonika selbst [b]. Würde der Vordersatz ebenfalls auf der Tonika schließen (was zwar auch, doch sehr selten vorkommt, wie wir später sehen werden), so wäre dies gewiß störend für unser Gefühl. Da nun aber bereits 2 Tonschlüsse auf der C=Harmonie stattfinden und bekanntlich der letzte Schluß als Ganzschluß ebenfalls nur auf der Tonika erfolgen kann, so muß der Vordersatz des zweiten Theils, wenn auch hier ein Sinn heraus kommen soll, einen sogenannten Halbschluß auf der Dominante machen [c]. Nur auf diese Weise kann Einheit und zugleich Mannigfaltigkeit auch in ein kleines Tonstück kommen. — Hiebei ist aber nicht nöthig, daß immer der letzte Vierer des Tonstücks eine Wiederholung des vorausgegangenen Vierers sein muß, sondern es kann auch mit dem zweiten Vierer des ersten Theils, ja bei kleiner Abänderung der Melodie mit dem ersten Vierer des ersten Theils geschlossen werden, z. B.

Zweiter Theil, schließt mit dem zweiten Vierer des ersten Theils:



oder mit dem Anfang des ersten Vierers:

Im nächsten Tonstück macht dagegen der Vordersatz oder der erste Vierer, statt auf der Terz der Tonika, einen Halbschluß auf der Dominante [a]; der zweite Vierer oder Nachsatz, wie oben, einen vollkommenen oder Ganzschluß auf der Tonika [b]; der dritte Vierer wieder einen Halbschluß auf der Dominante [c], und der vierte oder letzte Vierer wie gewöhnlich einen Ganzschluß auf der Tonika, nämlich:



Es dürfte nun klar sein, wie wichtig ein guter Wechsel der Tonschlüsse ist.

Ferner kann die einfache Periode, nämlich:



sich auch vergrößern durch Anhängsel zu Anfang oder am Schluß des Vorder= oder Nachsatzes, z. B.

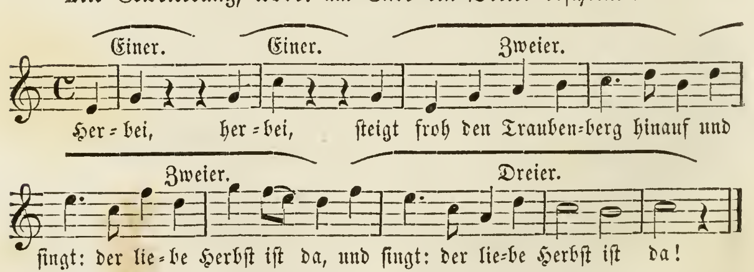


Am Schlusse ist zu ersehen, daß es auch Rhythmen von 6 Takten (hier eine Vereinigung von 2 und 4 Takten) gibt.

Die vorige Periode würde im $^4/_4$ Takt durchgängig nur die Hälfte der Takte enthalten und daher in folgender Gestalt erscheinen:



Mit Erweiterung, wobei am Ende ein Dreier erscheint:

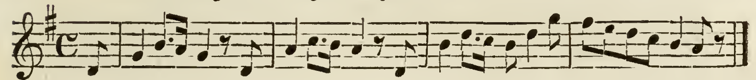


Ein solcher verstärkter Schluß, wie hier der Dreier, welcher der Sache erst den rechten Nachdruck gibt, kommt oft am Ende einer Melodie vor. Es sind hier 2 Takttheile (2 Viertel) zu einem Takt ausgedehnt worden.

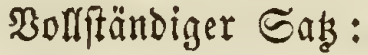
Manchmal kann auch eine kleine Figur von einem Satze Veranlassung zur Erweiterung geben, wenn dieselbe auf andern Tonstufen wiederholt wird. Es soll z. B. folgender Satz erweitert werden:



Erweiterung des vorigen Satzes:



Oft wird auch von einem an sich vollständigen Satz eine Stelle auf denselben Tonstufen wiederholt, z. B.


Vollständiger Satz:



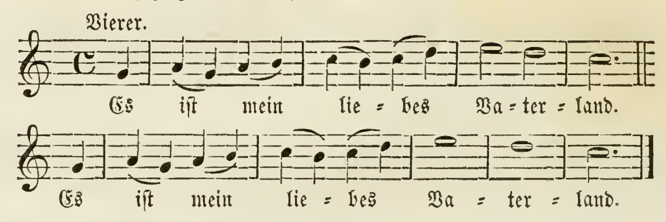
Sehr oft wiederholt man auch einen Abschnitt von 2 und 4 Takten rc., wovon später.

Wir haben gesehen, daß es Rhythmen von 2, 4, 3 und 6 Takten gibt. Es gibt aber auch Rhythmen von 5, 7 und mehr Takten, doch sind die von 3 und 5 Takten häufiger, als z. B. von 7. Wir wollen noch einige Beispiele mit 3 und hierauf mit 5 Takten geben.

Rhythmen von 3 Takten.



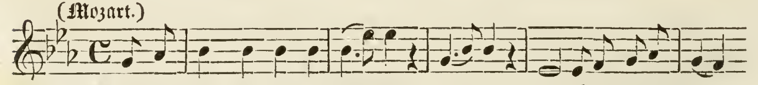
Rhythmen von 5 Takten, namentlich am Ende einer Melodie, entstehen oft, wenn ein Zweier mit einem Dreier vereinigt wird, oder wenn 2 Tacttheile zu 2 Takten ausgedehnt werden, wie an folgendem Vierer gezeigt werden soll.





Es ist klar, daß ohne diese Ausdehnung ein solcher Schluß nur matt erscheinen würde. Doch glaube man nicht, daß die Ausdehnung jedesmal angebracht werden müsse.

Im folgenden Beispiel stellt sich, durch den Text veranlaßt, ein Takt als Einer (gleichsam die Wiederholung des vorhergehenden Taktes auf andern Tonstufen) zwischen 2 Zweier, wodurch ebenfalls ein Fünfer entsteht:



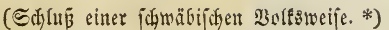
Es soll folgender Vierer zu einem Fünfer gemacht werden:

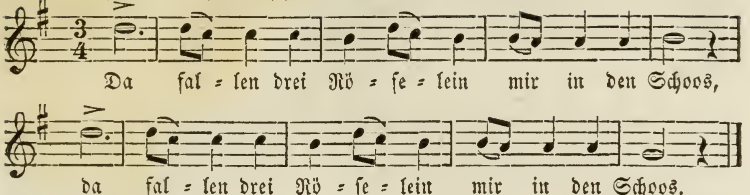




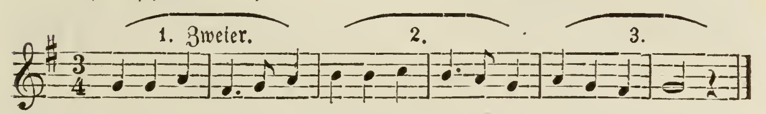
(Bei den haltenden Noten des dritten Takts war es nöthig, dem begleitenden Basse Bewegung zu geben.)

Noch ein Fünfer:





Oft erscheinen auch 6 Takte mit 3 Zweiern:



An diesen Beispielen ist zu ersehen, daß man der symmetrischen Anordnung der Rhythmen besondere Aufmerksamkeit schenken, und daß namentlich der Nachsatz zum Vordersatz wo möglich in genauem Verhältniß hinsichtlich der Länge, sowie der kleineren Abtheilungen oder Abschnitte stehen muß. So wie an einem Gebäude die Ungleichheit der Thüren und Fenster störend auf das Auge wirken, so ist es in der Musik störend für das Ohr und Gefühl, wenn die rhythmischen Theile hinsichtlich des Ebenmaßes einander nicht entsprechen. Hiebei muß dem Lernenden bemerkt werden, daß es nicht immer rathsam ist, bei der Untersuchung größerer Perioden nur nach der vollen Taktzahl derselben zu urtheilen, wie Manche zu thun pflegen. So macht z. B. die erste Periode der Arie „Dies Bildniß ist bezaubernd schön" in Mozarts Zauberflöte erst mit dem 13ten Takt einen vollkommenen oder Ganzschluß. 13 Takte möchten scheinbar sich unrhythmisch in der Musik ausnehmen. Doch, es wird sich sogleich zeigen, wie der Meister es gemeint hat. Zuerst folgen Rhythmen von 2 und 2 Takten (oder 2 Zweier), hierauf 1, 1, 1 Takt, wovon der zweite eine Wiederholung des ersten, nur auf andern Tonstufen ist; der dritte Einer, im Ausdruck der bedeutungsvollste mit dem Ausrufe: „Dies Götterbild," steht — sehr bezeichnend — allein. Hierauf folgen zum Schlusse 3 und 3 Takte (oder 2 Dreier). Zwar macht die Melodie für sich schon mit dem ersten dieser Dreier, oder mit dem zehnten Takt der Periode, einen Schluß, nicht aber die Harmonie,

---

*) Merkenswerth ist, daß die meisten Volksliedersammler diese beiden Fünfer in Vierer verwandeln und so der Melodie ihren Hauptausdruck, ja ihren schönsten Schmuck rauben. Sie geben nämlich das lange d des ersten und sechsten Taktes als Achtelnote dem vorausgegangenen Vierer!

weil Mozart noch eine Bekräftigung des Schlusses wollte, und so folgen, durch die Harmonie verbunden, noch 3 weitere Takte (oder 1 Dreier) mit Wiederholung des Textes, doch mit erhöhtem Ausdruck in der Melodie, und die schöne Periode ist geschlossen. Sie zeigt sich in folgender Gestalt:

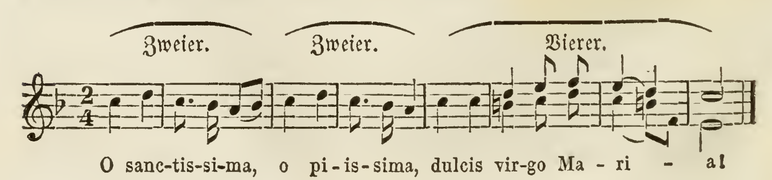
2 Takte. 2 Takte.
| Dies Bildniß ist bezaubernd schön, | wie noch kein Auge je gesehn, |
1 Takt. 1 Takt.
| Ich fühl' es, | ich fühl' es, |
1 Takt.
| Wie dies Götterbild |
3 Takte. 3 Takte.
| Mein Herz mit neuer Regung füllt, | Mein Herz mit neuer Regung füllt, |

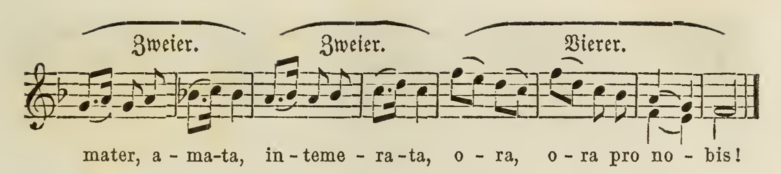
oder:

2, ———— 2,
1, —— 1,
1.
3, ———— 3.

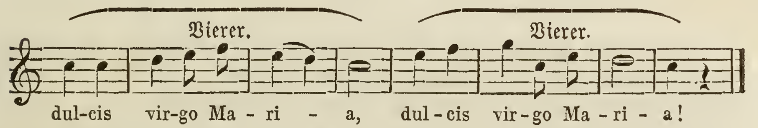
Wer wollte hier nicht ein schönes Ebenmaß in 13 Takten finden? — Daß sich am häufigsten Zweier- und Vierer-Paare folgen, ebenso auch Dreier- und Fünfer-Paare mit jenen abwechseln können, daß ferner am Ende einer Melodie auch 1 Dreier oder Fünfer allein stehen kann, ohne daß er einen Begleiter zur Seite hat, haben wir gesehen. Ferner können in größeren Tonstücken auch Rhythmen von 7 und mehr Takten eingeschoben werden, welche aber, um zu befriedigen, nicht nur einmal vorkommen sollen und mit geraden wechseln müssen. Auch können in einem Vorder- und Nachsatz 4 Takte, hierauf 2 Takte und dann wieder 4 Takte, oder es kann ein Vordersatz mit 4 und ein Nachsatz mit 6 Takten folgen. So kann auch der Nachsatz aus 8 und 10 Takten bestehen, während der Vordersatz vielleicht nur 4 Takte enthält. Hiebei wird jedoch das Ebenmaß dadurch hergestellt, daß der Nachsatz wieder in gleichen Theilen auftritt, z. B. in 4 und 4 Takten, oder bei 10 Takten in 4, 2 und 4 Takten. Endlich kann, wie schon früher bemerkt wurde, der Vordersatz sich erweitern und vergrößern, wie wir an dem Beispiel: Herbei ꝛc. gesehen haben, wo ein Sätzchen vorausgeschickt wurde.

Noch soll eine Melodie von schönem Ebenmaß folgen und zugleich gezeigt werden, wie dieselbe auch erweitert werden könnte. Wir wählen die vielgesungene Weise: „O sanctissima."

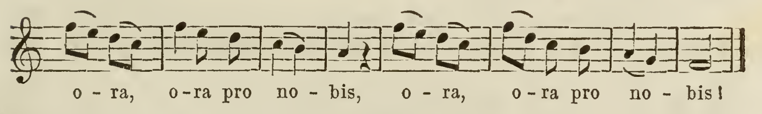




Es folgen im ersten Theil zwei Zweier, hierauf ein Vierer. Ebenso ist der zweite Theil eingerichtet und das Ganze läßt hinsichtlich der rhythmischen Anordnung nichts zu wünschen übrig und doch hätten, da ein Vierer auch gern einen Begleiter neben sich hat, mit geringer Abänderung der Melodie des letzten Vierers, sowohl am Schlusse des ersten, als des zweiten Theils 2 Vierer stehen können, welche zum Theil Wiederholungen der vorausgegangenen Vierer sein könnten, z. B.



Da beide Vierer auf der Tonika schließen, so ist es gut, der vorletzten Note des zweitens Vierers auf d den ganzen Takt oder überhaupt den größeren Nachdruck zu geben, um das darauf folgende c dadurch zu schwächen. — Der Schluß des zweiten Theils könnte sich alsdann mit 2 Vierern so gestalten, daß der erste Vierer nicht vollkommen schließen würde, nämlich:



Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß es nicht nöthig ist, obige Melodie mit dieser Zugabe zu singen, dem Lernenden sollte nur gezeigt werden, welche Gestalt hinsichtlich der letzten Abschnitte der beiden Melodientheile, außer der ursprünglichen, noch möglich wäre.

Soviel über die rhythmische Einrichtung einer zweitheiligen Melodie. Die Ausweichungen oder die Modulationsordnung der zwei- und dreitheiligen Melodien sollen im 17ten Abschnitt, wenn der Schüler zuvor von den nöthigsten Ausweichungen Kenntniß haben wird, besprochen werden.

Der erfahrene Lehrer wird den Schüler mit Erfindung melodisch-rhythmischer Sätze und kleiner Tonstücke auch zwischen die Abschnitte der Harmonielehre hinein fortfahren und dieselben nach den gemachten Fortschritten im mehrstimmigen Satze entweder zwei-, drei- oder vierstimmig harmonisiren lassen. Hie und da wird der Schüler in seinen Melodien auch auf die Modulation in die Dominant-Tonart, oder in eine verwandte

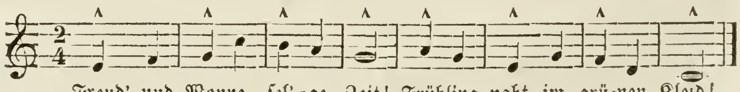
Moll=Tonart kommen, welche — wenn diese auch schon in der Anleitung erst später erklärt werden — dennoch vom Lehrer gebilligt und einstweilen hierüber die nöthige Erklärung gemacht werden kann.

Fünfter Abschnitt.

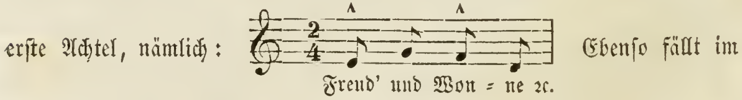
Accent der Töne.

Hierunter versteht man den Nachdruck oder die stärkere Betonung, welche gewisse Töne vor andern erhalten müssen, z. B. 1) diejenigen Töne, welche auf den guten oder schweren Takttheil (die gute, schwere Taktzeit) fallen, nämlich im $^2/_4$ und $^3/_4$ Takt das erste, im $^4/_4$ Takt das erste und dritte Viertel ꝛc.: 2) die erste Note einer musikalischen Figur, Triole ꝛc. Oft muß auch ein ganzer Satz oder ein Takt mehr als ein anderer betont und herausgehoben werden. Namentlich sind auch die Accente bei Gesangscompositionen, wo die langen Silben auf gute (schwere) Takttheile oder Taktzeiten und die kurzen Silben auf leichte Takttheile fallen, genau zu beobachten.

Im nächsten $^2/_4$ Takt erhält demnach das erste Viertel etwas mehr Betonung als das zweite, was an den Accentzeichen zu ersehen ist, z. B.

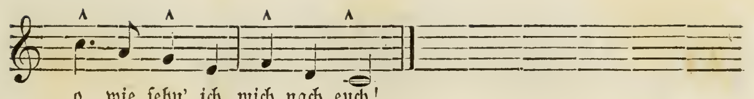


Stehen aber 4 Achtelnoten in einem Takt, so fällt der Accent auf das erste und dritte Achtel, auf letzteres jedoch etwas schwächer als aufs erste Achtel, nämlich:

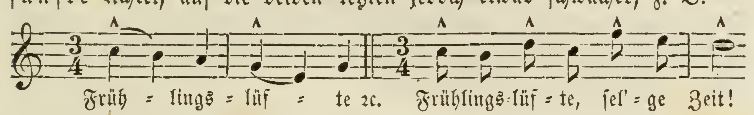


Ebenso fällt im $^4/_4$ Takt der Accent auf das erste und dritte Viertel und zwar so, daß das erste wieder am meisten, das dritte etwas schwächer, das zweite schwächer als das dritte, und das vierte am schwächsten betont wird, z. B.





Im $^3/_4$ Takt kommt der Accent nur auf das erste Viertel. Enthält aber der Takt 6 Achtel, so fällt er auf das erste, dritte und fünfte Achtel, auf die beiden letzten jedoch etwas schwächer, z. B.



Im $^6/_8$ Takt fällt der Accent auf das erste und vierte Achtel, auf letzteres schwächer:



Oft kommt der Accent auch auf solche Töne, welche sonst innerlich kurz sind, z. B.

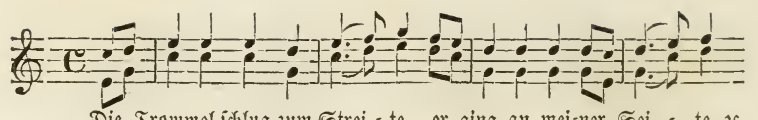
was häufig auch mit sf (sforzato, sforzando) oder mit rfz (rinforzato rinforzando: verstärkt) bezeichnet wird.

Sechster Abschnitt.

Zweistimmigkeit der Musik.

Die einfachste zweistimmige Musik zeigt sich in solchen Volksmelodien, welche von einer zweiten Stimme gewöhnlich nur in Terzen, Quinten und Sexten in gerader Bewegung begleitet werden. Es sind dieselben natürlichen Tonverbindungen, wie sie auch auf dem Waldhorn und der Trompete ohne künstliche Einwirkung (d. h. nicht wie bei den dazwischen liegenden Tönen durch das sogenannte Stopfen mit der Hand oder durch Klappen) hervorgebracht werden, *) nämlich:

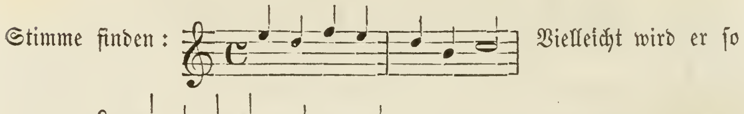
*) Dieselben Töne lassen sich auch auf dem Klavier auf folgende Weise hervorbringen. Wenn man z. B. das tiefe C etwas stark anschlägt und die Taste



Lang fortgesetzte Terzen und Sexten können indeß leicht ermüden. Werden sie aber mit den übrigen Intervallen der Leiter, die uns noch zu Gebot stehen, verbunden, und zwar in gemischter Bewegung (namentlich gerader und Gegenbewegung) so wird ein solcher zweistimmiger Satz reicher, vollständiger und befriedigender.

Der zweistimmige Satz.

Der Schüler soll zu folgendem einstimmigen Sätzchen eine zweite Stimme finden:



Vielleicht wird er so setzen:



Nun mache der Lehrer ihn auf das Unmelodische der zweiten Stimme im zweiten Takt (h g e) aufmerksam, welche 3 Töne zwar für sich bestehend, in Beziehung auf E-moll ganz passend, in Beziehung auf die vorhergehenden Terzen in C-dur

---

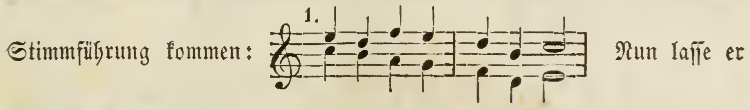
niederhält, damit der Dämpfer die Schwingungen nicht stören kann, so hört ein aufmerksames Ohr sehr leicht die sogenannten Mitklänge, Beitöne oder Naturtöne, auch die akustischen Töne genannt (von Akustik: Schall= oder Klanglehre) bis zum $\bar{b}$, welch' letzteres als Septime sich von den tieferen Tönen am deutlichsten unterscheidet, nämlich:

Grundton.

Es sind dies, wie schon bemerkt, die natürlichen Töne des Waldhorns und der Trompete, welche auch gläserne Röhren, sowie die im Frühjahr von den Zweigen der Weiden abgezogenen Pfeifen der Knaben hören lassen und welche in den gleichzeitig stattfindenden Unterabtheilungen der schwingenden Saite oder Luftsäule ihren Grund haben. — Wie obige Melodie in diesen akustischen Tönen liegt, sieht man daraus, wenn letztere auf folgende Weise ohne das $\bar{b}$ zusammengestellt werden:



Noch wird bemerkt, daß diese Töne auf dem Waldhorn eine Oktave tiefer klingen, auf der Trompete aber, wie sie geschrieben sind.

aber nicht natürlich, nicht singbar genug wären, daß jedoch im ersten Takt die Gegenbewegung an einem schicklichen Ort eintreten und dadurch die zweite Stimme sich besser gestalten könnte ꝛc. So dürfte er auf folgende Stimmführung kommen: 

Nun lasse er ihn immer noch mehrere Versuche mit demselben Sätzchen anstellen, vielleicht daß er allmählich folgende Veränderungen der zweiten Stimme findet:



Hinsichtlich des letzten Beispiels bemerke der Lehrer, daß, obwohl dasselbe als zweistimmig sehr brauchbar sei, die zweite Stimme doch mehr wie eine Grundstimme laute, welche später beim drei- und vierstimmigen Saze eine Octave tiefer und in Verbindung mit einer oder zwei Mittelstimmen noch zweckmäßiger in Anwendung kommen könne. Indeß versäune der Schüler nicht, weitere Beispiele mit einer Grundstimme zu versuchen, um solche, wie man sagt, *baßgemäß* setzen zu lernen.

Noch einige Melodiesätze (a, b, c), wozu der Schüler die zweite Stimme zu finden hat:

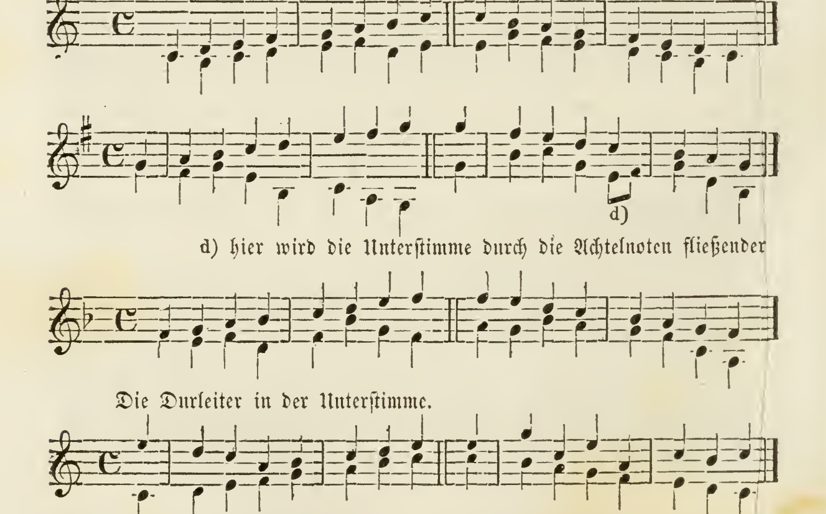




Ferner bietet die Tonleiter die beste Gelegenheit dar, den mehrstimmigen Satz daran zu üben. *)

Die Dur- und Mollleiter zweistimmig.

(Der Lehrer verfährt auf dieselbe Weise wie bisher, indem er den Schüler die begleitende Stimme, welche hier bald als Unter-, bald als Oberstimme erscheint, suchen läßt.)

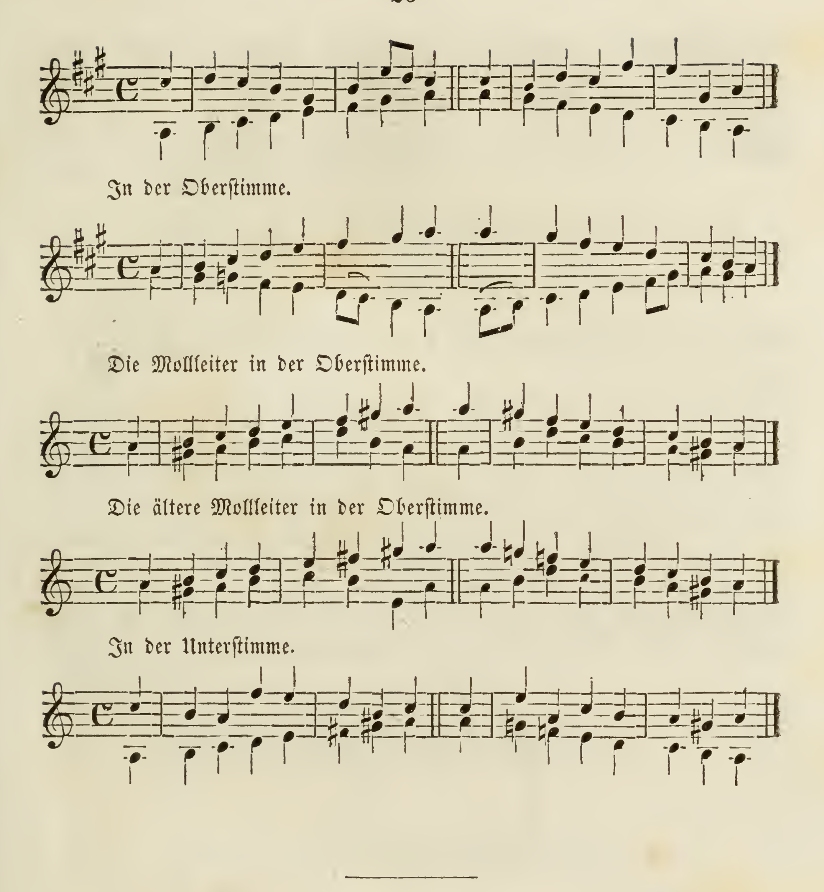


d) hier wird die Unterstimme durch die Achtelnoten fließender

Die Durleiter in der Unterstimme.

---

*) Von jeher haben sowohl die älteren als neueren Tonlehrer in ihren Werken auf die Harmonisirung der Tonleiter besonderes Gewicht gelegt, wie z. B. Albrechtsberger, André, Marx, Fr. Schneider &c.



Siebenter Abschnitt.

Der große, kleine und verminderte Dreiklang.

Wir haben melodische Sätze, sowie die Dur- und Moll-Tonleiter auf verschiedene Weise zweistimmig gesetzt. Um sie dreistimmig harmonisiren, oder überhaupt, um dreistimmig setzen zu können, müssen wir vorerst folgende harmonische Zusammenklänge (Accorde) von 3 Tönen kennen lernen, welche Dreiklänge heißen. Fügen wir nämlich dem ersten Ton

unserer C-Durleiter aufwärts den dritten Ton e und den fünften g bei, so erhalten wir in diesem schönen Zusammenklang den *großen* (und zugleich wichtigsten) Dreiklang, bestehend aus Prime, großer Terz und großer Quinte, ruhend auf der Tonika, nämlich:

(Auch die Natur giebt uns diese Urharmonie in den mitklingenden Tönen der Saite, was aus der akustischen Tonreihe des vorigen Abschnitts zu ersehen ist.)

Wird die Terz des großen Dreiklangs zu es vertieft, so entsteht der *kleine Dreiklang* mit kleiner Terz und großer Quinte: dem wir später wieder begegnen werden.

Der *tiefste* Ton eines Dreiklangs sei uns der wichtigste, den wir *Hauptklang* heißen wollen. *) Wird der Hauptklang in eine tiefere Octave verlegt, so ändert sich der Accord dadurch nicht. Wird die Terz oder die Quinte in eine höhere oder tiefere Octave verlegt, so erleidet der Dreiklang, so lang sein tiefster Ton an der *gleichen* Stelle bleibt, ebenfalls keine wesentliche Veränderung, wenn schon die Wirkung eine verschiedene ist. Das Hinauflegen der Terz in die höhere, sowie das Hinunterlegen der Quinte in die tiefere Octave, während der Baß an seiner Stelle bleibt, heißt man *Versetzung*, nämlich:



Einen zweiten ähnlichen Dreiklang mit großer Terz und großer Quinte können wir auf der Dominante von C, also auf G aufbauen, welcher schon darum wichtig sein muß, weil er auf dem herrschenden Ton seinen Sitz hat, nämlich: den wir deßwegen *Dominant-Dreiklang* heißen wollen.

Einen dritten ebenfalls nicht unwichtigen und gleich großen Dreiklang wollen wir auf dem vierten Ton der C-Leiter (welcher auch als Quinte abwärts *Unter-Dominante* heißt) errichten, nämlich: f als

---

*) Nach Andern *Grundton*, welchen wir aber für den tiefsten Ton der Umkehrungen nehmen werden.

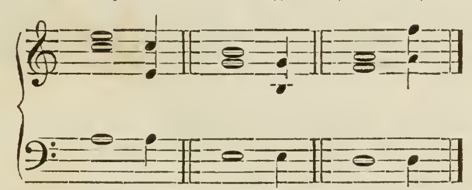
Prime, a als große Terz und c als große Quinte:

Nun besitzen wir drei große Dreiklänge auf dem ersten, fünften und vierten Ton der C-Leiter, oder auf der Tonika, Ober- und Unter-Dominante des Durgeschlechts, nämlich:



Da die C-G und F-Tonleiter nur durch eine einzige Vorzeichnung, d. h. durch einen einzigen Ton von einander abweichen, und daher nächstverwandt sind, so können diese Dreiklänge sowohl als zu C-dur gehörig und als Dreiklänge auf der Tonika von G und F-dur angesehen werden. Auch wird der aufmerksame Schüler finden, daß in diesen 3 Dreiklängen sämmtliche Töne der C-Durleiter enthalten sind.

Der kleine Dreiklang, mit kleiner Terz und großer Quinte, ist uns bereits bekannt. Um ihn zu erhalten, haben wir nur die große Terz des großen Dreiklangs zu einer kleinen machen dürfen. Einen solchen kleinen Dreiklang können wir auf dem sechsten Ton der C-Leiter, ebenso auf dem dritten und zweiten Ton aufstellen, nämlich:



Da, wie wir sehen, sämmtliche Töne dieser kleinen Dreiklänge in der C-Durleiter enthalten sind, so haben sie demnach auch Bezug auf die C-Durtonart und können als Verbindungsaccorde oder als vermittelnde Glieder zwischen den großen Dreiklängen auf der Tonika, Ober- und Unter-Dominante angesehen werden. Ferner haben diese kleinen Dreiklänge zugleich ihren Sitz auf der Tonika der A-Moll-, E-Moll- und D-Moll-Tonart, welche 3 Tonarten bekanntlich mit C-dur, G-dur und F-dur nächstverwandt sind.

Wird der kleine Dreiklang auf E durch gis in einen großen verwandelt (e gis h), so enthalten diese Dreiklänge die 7 Töne der A-Moll-Leiter und wir haben alsdann auf der Tonika, Ober- und Unter-Dominante des Mollgeschlechts ebenfalls 3 Dreiklänge, nämlich zwei kleine und einen großen.

Daß obige 6 Dreiklänge — nämlich die 3 großen und 3 kleinen — nun sämmtlich entweder in C-dur, oder jeder in seiner eigenen Tonart zu Harmoniefolgen verwendet werden könne, geht aus dem bisher Gesagten hervor. — Aber die Dreiklänge erscheinen in geordneter Folge nicht immer in ihrer Quintlage, d. h. wo die Quinte höchster Ton ist, sondern ebenso oft auch in ihrer Versetzung, nämlich in der Terzlage, wo die Terz höchster Ton ist. Hiedurch aber kann man nicht nur fehlerhafte Fortschreitungen (z. B. in Quinten, s. Abschn. 3) vermeiden, sondern die Harmoniefolgen erhalten auch mehr Melodie und Abwechslung.

Beispiele über die 6 Dreiklänge in C-G und F-dur, sowie in A-E und D-moll.

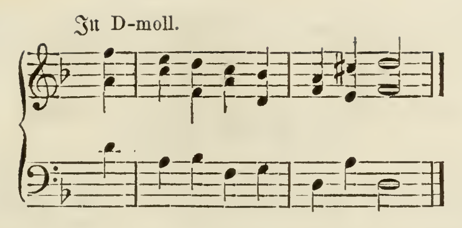


Letztere 3 Beispiele enthalten durchgängig *vollständige* Dreiklänge. Daß deßhalb keine sehr fließende Mittelstimme möglich ist, braucht kaum bemerkt zu werden. (Mehr hierüber später.)

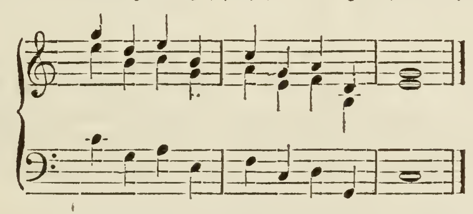
In folgenden Beispielen über die Dreiklänge in A-, E- und D-moll kann beim letzten Accord, wo die Melodie (Oberstimme) in der Octave des Grundtons schließt, die Quinte nicht erscheinen, welche übrigens in solchen Fällen nicht vermißt wird. (Auch wenn die Oberstimme in der Terz liegt, bleibt, wie wir später sehen werden, oft die Quinte weg.)



In D-moll.



Die frühere erste Harmoniefolge in C-dur (Seite 28) so wie nachstehend zu geben, wo die Quinte immer oben liegt, so daß die Fortschreitung der Ober- und Grundstimme durchgängig in großen Quinten (wenn schon in verwandten Dreiklängen) geschieht, wäre gewiß verletzend fürs Gehör:



Man sieht an jener ersten Harmoniefolge in C-dur, daß die Ober- und Grundstimme ihren Weg mit einer Terz beginnen, hierauf in die Quinte schreiten, dann wieder in die Terz und zwar in der Gegenbewegung, indem der Baß aufwärts und die Oberstimme abwärts geht, wodurch zugleich am leichtesten fehlerhafte Fortschreitungen vermieden werden (Abschn. 10), nämlich:



(Das Weitere über die Fortschreitung der Dreiklänge im nächsten Abschnitt.)

Daß wir in den 3 großen und 3 kleinen Dreiklängen, welche wir auf den Tonstufen der Durleiter errichtet haben, im Grunde nur zwei Hauptdreiklänge, nämlich einen großen und einen kleinen, oder einen Dur- und einen Molldreiklang besitzen, wird dem Schüler klar sein. Indeß ist es immerhin gut, jene auf 6 verschiedenen Tonstufen aufgestellten großen und kleinen Dreiklänge ihres harmonischen Gebrauchs wegen sich wohl zu merken und die darüber gegebenen Beispiele durch alle Tonarten zu üben.

Wir haben aus dem großen oder Durdreiklang c e g durch Ver-

tiefung seiner Terz den kleinen oder Molldreiklang c es g gewonnen. Wenn wir nun die große Quinte des Molldreiklangs g auch noch in ges verwandeln, nämlich: so erhalten wir abermals einen Dreiklang (den wir als Nebendreiklang ansehen wollen), bestehend aus Grundton, kleiner Terz und kleiner (oder, wie Manche sagen, verminderter) Quinte, welcher der verminderte Dreiklang heißt. Wir setzen ihn aber zur leichteren Einsicht (da er mit ges nach Des-dur, also in eine sehr entfernte Tonart sich auflöst), auf den siebenten Ton der C-Durleiter, als h d f, im Verhältniß dieselben Töne in der C-Tonart, wie c es ges in der Des-Tonart. Er klingt zwar etwas matt, doch ist er nichts destoweniger sehr brauchbar. *)

Man merkt an dem verminderten Dreiklang h d f, daß seine Quinte f sich abwärts in den nächsten Ton e oder es, und sein Grundton h aufwärts in den nächsten Ton c — oder mit andern Worten: daß dieser Dreiklang entweder nach C-dur oder nach C-moll sich auflösen muß. Seine Terz d aber kann auf- oder abwärts schreiten.



(Das Nähere hierüber Abschn. 9, 11, 13, 14.)

Von 3 weiteren chromatischen Dreiklängen (oder Durchgangsaccorden) wird später die Rede sein.

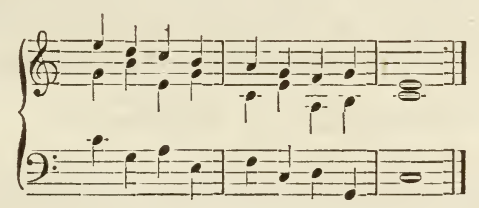
---

*) Er ist auch in der akustischen Tonreihe zu Hause, nämlich in den Tönen e g b, den manche Tonlehrer als einen unvollständigen Vierklang von c e g b ansehen.

Achter Abschnitt.

Der dreistimmige Satz in blosen Dreiklängen mit ihren Versetzungen.

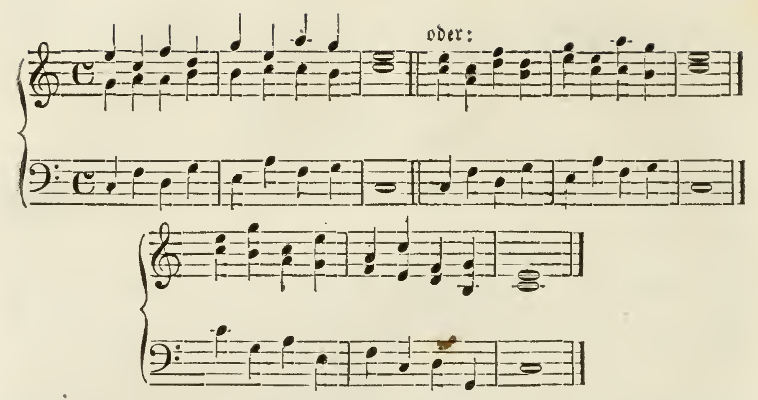
Obschon beim dreistimmigen Satze nicht gefordert werden kann, daß er nur aus bloßen Dreiklängen (d. h. ohne die Umkehrungen oder abstammenden Accorde derselben) bestehe, so dürfte es jedenfalls für den Schüler eine gute Uebung sein, einstweilen, bis der Kreis seiner Harmonien sich erweitert, auch auf diesem Felde an einigen Beispielen sich zu versuchen. Ungeachtet seiner Beschränkung in bloßen Dreiklängen lassen sich doch im dreistimmigen Satze einige Harmoniefolgen in demselben geben, wie wir bereits im vorigen Abschnitte gesehen haben. Indeß darf, wie ebenfalls schon angedeutet wurde, hie und da im Laufe der Stimmen die Quinte eines Dreiklangs wegbleiben und dafür die Octave der Grundstimme genommen werden, wodurch der Satz bedeutend erleichtert wird. Die beiden letzten Accorde des ersten Beispiels der Harmoniefolgen (C-dur) im vorigen Abschnitte könnten daher auch so gesetzt werden:



Ja, die Mittelstimme wäre auf folgende Weise mit nur 3 vollständigen Dreiklängen sogar fließender und für ein schnelleres Tempo geeigneter:



Weitere Beispiele, zu welchen der Schüler die Mittel- und Grundstimme zu setzen hat:



Zugleich ist aus diesen Beispielen ersichtlich, daß bei gleichartigen Tonschritten der Oberstimme auch die Grundstimme symmetrische Fortschreitung verlangt, wobei die Gegenbewegung gut angebracht ist und vor fehlerhaften Harmoniefolgen schützt.

Wird die Ober- und Mittelstimme solcher dreistimmigen Sätze von weiblichen oder Knabenstimmen gesungen, so heißt erstere Discant oder Sopran und die Mittelstimme Alt (auch zweiter Discant oder Sopran, falls sie nicht tief liegt) *). Die Grundstimme kann nur von einer tieferen Männerstimme gesungen werden und heißt dann Baßstimme oder kurz Baß. In einigen der nächsten Tonleitern hätte eine höhere Männerstimme statt des Alts die Mittelstimme, so wie später beim vierstimmigen Satze die nächste Stimme über dem Baß zu übernehmen, welche Tenor heißt.

Die Durleiter in Dreiklängen.

Wie schon bei den zweistimmigen Tonleitern, so ist es auch hier der Fall, daß öfters zu Anfang und bei Tonschlüssen die Stimmen in einem Tone sich vereinigen, oder im Einklange beginnen und schließen.



a) Hier müßte die Mittelstimme ohne die zweite Achtelnote einen für diese Harmoniestellung unnatürlichen Sprung machen.

---

*) Die Mittelstimme obiger 3 Beispiele würde schon manchem Alt zu hoch stehen und sich daher mehr für einen zweiten Discant oder zweiten Sopran eignen.

Beim mehrstimmigen Satze ist sehr darauf zu sehen, daß auch die begleitenden Stimmen in leicht zu treffenden Intervallen und melodisch fortschreiten. *)

Die Mittelstimme mehr in der Gegenbewegung und weiten Versetzung:



a) und b) Die zweite Achtelnote, welche die Mittelstimme fließender macht, heißt man durchgehende Note und wird nicht zur Harmonie gerechnet. — In F-dur würde die Mittelstimme für den Tenor sich eignen.

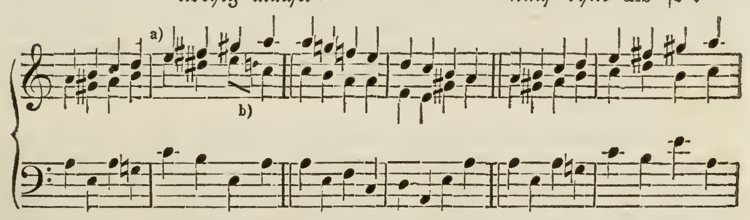
Die Mollleiter in Dreiklängen.



(Etwa eine Terz tiefer, bequemer für die 3 Stimmen.)

Die ältere Mollleiter, deren fis im zweiten Takt einen leiterfremden Dreiklang nöthig macht.

Auch ohne dis so:



a) Im Gesange würde hier die Mittelstimme dis nach e leichter treffen, als nach c, daher der nicht schwere Sprung von h nach e.

b) Durch das Achtelnötchen (von dessen harmonischem Werth später) erhält die Mittelstimme mehr Fluß.

---

*) Ueberhaupt lieber weniger vollständige Dreiklänge, als die Melodie opfern. „Die Melodie," sagt der treffliche Mattheson, „muß immer vor der Harmonie ihre Herrschaft behaupten."

(Die Mittelstimme für den Tenor passend.)



Neunter Abschnitt.

Umkehrungen der Dreiklänge und ihre Bezifferung.

Was unter Versetzung der Dreiklänge zu verstehen ist, wurde im siebenten Abschnitt erklärt. Hier soll von der Umkehrung (Ummwendung) derselben die Rede sein.

Einen Dreiklang umkehren heißt: den tiefsten Ton oder Hauptklang eines solchen Stammaccords oben hinauf legen, wobei alsdann das nächste Intervall als Grundton erscheint und in den Baß hinab gelegt werden muß. Der tiefste Ton des Dreiklangs bleibt Hauptklang, er mag in der Mitte oder oben liegen. Der tiefste Ton einer Umkehrung heißt Grundton, aber nicht Hauptklang. Nur beim Stammaccord ist der Hauptklang zugleich Grundton.

Ein Dreiklang kann zweimal umgekehrt (umgewendet) werden, wodurch zwei abstammende Accorde, ein Sextaccord und ein Quartsextaccord entstehen. Beim Sextaccord wird durch die Umkehrung der Hauptklang des Dreiklangs (oder Stammaccords) zur Sexte und die Terz zum Grundton; beim Quartsextaccord wird der Hauptklang des Dreiklangs zur Quarte und die Quinte zum Grundton. Bei einer Umkehrung können, wie beim Stammaccord, die oberen Töne nach Belieben mit einander verwechselt werden, der Accord wird dadurch kein anderer, so lange der Baß nicht verändert wird. Diese Verwechslungen bedeuten das Nämliche, was wir unter Versetzung kennen gelernt haben.

Großer Dreiklang, Stammaccord. 1te Umkehrung, Sextaccord. 2te Umkehrung, Quartsextaccord. Dreiklang von G-dur. 1te, 2te Umkehr.

(5/3) (5/3) Versetz. (3) 6 — — 6/4 — — 6 — 6/4 —

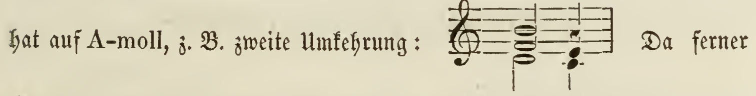
u. s. w. in alle Tonarten zu setzen.

Kleiner oder Molldreiklang, Stammaccord. 1te, 2te Umkehrung. Von E-moll. 1te, 2te Umkehrung.

6 — 6/4 — 6 — 6/4 —

Verminderter Dreiklang. 1te, 2te Umkehrung. Von G-dur. 1te, 2te Umkehrung.

6 — 6/4 — 6 — 6/4 —

Nach Abschnitt 7 hat der verminderte Dreiklang h d f Bezug auf C-dur und C-moll. Hiezu wird noch weiter bemerkt, daß er auch Bezug hat auf A-moll, z. B. zweite Umkehrung:  Da ferner A-moll auf dem siebenten Ton gis abermals einen verminderten Dreiklang (gis h d) hat, so muß man in einer Molltonart deren zwei annehmen.

Bezifferung der Accorde.

Der harmonische Inhalt eines Tonstücks wird oft durch Ziffern und andere Zeichen ausgedrückt, welche man über oder unter die Baßnoten setzt, was man die Generalbaßschrift (Bezifferung des allgemeinen Basses eines Tonstücks) heißt. Durch diese Ziffern werden die Intervalle eines Accords, welche man vom Basse aufwärts zählt, bezeichnet.

Die Dreiklänge, als die einfachsten Accorde, werden, wenn nicht eine zufällige Erhöhung oder Vertiefung irgend eines Tones derselben es nöthig macht, nicht beziffert, daher in den vorigen Beispielen die überflüssigen Ziffern durch Bogen eingeschlossen sind. Kommt z. B. in einem Tonstück aus C-dur zufälligerweise der D-dur-Dreiklang (d fis a) vor, so setzt man über oder unter die Baßnote statt ♯$^{5}_{3}$ oder ♯ 3 nur ♯, welches die große Terz (nach der Prime der wichtigste Ton des Dreiklangs) bezeichnet; kommt in C-dur der C-moll-Dreiklang vor, so setzt man statt ♭$^{5}_{3}$ oder b3 blos b und bei einem wieder darauf folgenden C-dur-Dreiklang ebenfalls nur ♮. Beim Sextaccord hingegen wird die Terz, wenn keine zufällige Erhöhung oder Vertiefung erfolgt, nicht beziffert.

Bei der Bezifferung der Accorde setzt man die höhere Ziffer gewöhnlich oben an, wenn auch der betreffende Ton nicht gerade der höhere des Accords ist (s. oben die Versetzung des C-dur-Dreiklangs, wo die höhere Ziffer 5 ist, während die höhere Note die Terz des Dreiklangs ist, oder den Sextaccord von G-dur-Dreiklang, wo die Ziffer 6 und die höhere Note die Terz ist.) Die kleinen wagrechten Striche zwischen den Versetzungen bedeuten die vorausgegangenen Ziffern.

Zehnter Abschnitt.

Fehlerhafte Fortschreitungen.

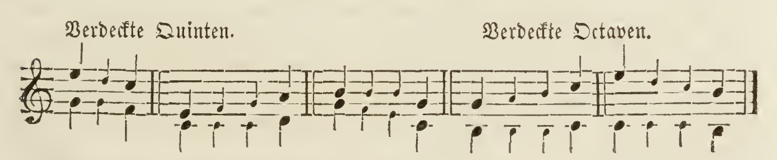
Im dritten Abschnitt (s. auch Abschn. 7 und 8) ist bereits bemerkt worden, daß die Fortschreitung zweier Stimmen in großen Quinten zu vermeiden sei. Namentlich aber verursachen gewisse Quintenfolgen, z. B. auf dem vierten und fünften Ton wie $^{c}_{f}\,^{d}_{g}$ oder $^{g}_{c}\,^{f}_{b}$, wobei gleichsam Dreiklänge zum Vorschein kommen, welche keinen Zusammenhang haben, eine unangenehme Wirkung, denn man glaubt hier die fehlenden Terzen dieser Dreiklänge zu hören. Hiezu wird noch weiter bemerkt, daß im mehrstimmigen Satze auch die Fortschreitung zweier Stimmen in Octaven-Entfernungen fehlerhaft sein kann, daß aber dergleichen Uebelstände durch Gegenbewegung oft umgangen und verbessert werden können, z. B.



Hingegen sind bloße Octaven=Fortschreitungen als Verdopplungen oder als Verstärkung der Melodie erlaubt und oft von trefflicher Wirkung, z. B.



Endlich gibt es auch verdeckte (verborgene) Quinten und Octaven, die zwar oft in der besten Musik zu Hause sind, von denen jedoch einige so stark hervortreten, daß sie dem Ohr sehr widrig werden und daher wo möglich zu vermeiden sind. Um sie zu untersuchen, darf man nur die Intervalle dazwischen durch Nötchen ausfüllen, z. B.

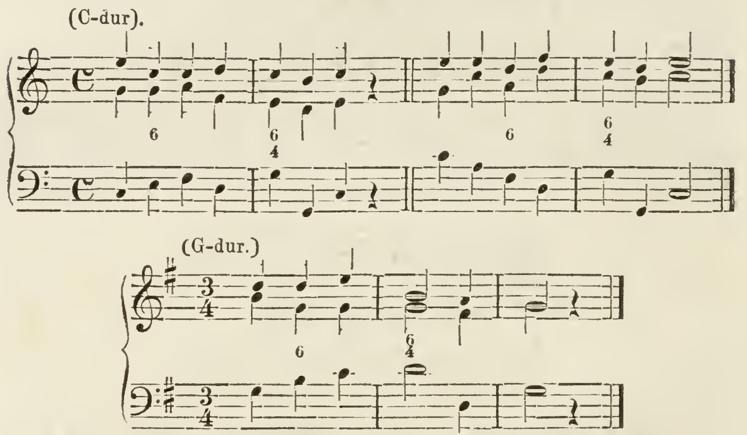


Eilfter Abschnitt.

Beispiele über die Dreiklänge und ihre Umkehrung.

(Fortsetzung des dreistimmigen Satzes.)

Der Schüler versuche die Mittel- und Grundstimme zu finden.



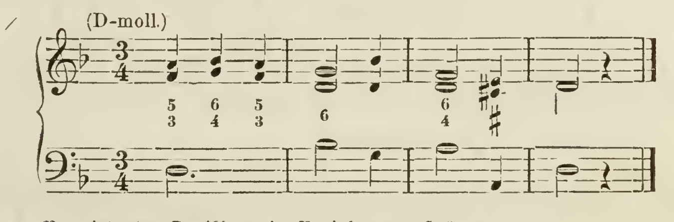
Weiß man, welcher Ton eines abstammenden Accordes (oder einer Umkehrung) der Hauptklang ist, so ist es leicht, die Umkehrung wieder in den Stammaccord aufzulösen. Es ist schon bekannt, daß z. B. von einem Sextaccord die Sexte der Hauptklang ist, welcher in der Ober- oder Mittelstimme liegen kann. Um nun den Stammaccord des Sextaccordes z. B. von G-dur zu finden, so legt man den Hauptklang G (die Sexte) wieder in den Grundton und dagegen die Grundstimme des Sextaccordes h wieder oben hinauf. Oder ein kürzeres Mittel: beim Sextaccord ist der Hauptklang eine Terz und beim Quartsextaccord eine Quinte tiefer zu finden.

(Zwischen hinein muß noch bemerkt werden, daß sich die Schüler beim Zählen der Intervalle eines Accords häufig verwickeln, indem sie z. B. bei einem Quartsextaccord [6/4] zwar vom Grundton g zu c (Quarte) aber statt wie-

der von g zu e (Sexte), irrigerweise von c zu e zählen, was natürlich falsch ist, da sämmtliche Intervalle immer nur vom Grundton aus gezählt werden müssen.)



In Fällen, wo mehrere Accorde auf eine Baßnote kommen, beziffert man der Deutlichkeit wegen auch den Dreiklang. Man muß hiebei annehmen, der Generalbaßspieler habe nur einen bezifferten Baß vor sich, daher er genau wissen muß, auf welches Viertel im nächsten Takt der $\frac{6}{4}$-Accord kommen soll, z. B.



Verminderter Dreiklang in Beziehung auf C-dur.



a) Dieser Quintensprung in der Mittelstimme ist leicht zu treffen, da die vorausgegangene Terz h noch frisch im Gehör ist. b) Hier geht die Mittelstimme f (im Stammaccord die kleine Quinte aufwärts, da der Baß die Auflösung ins e übernimmt.

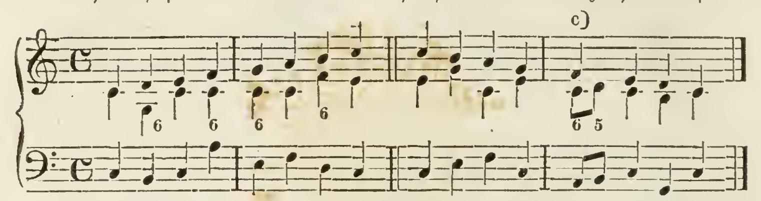
Verminderter Dreiklang in Beziehung auf A-moll.



(Siehe Abschnitt 9, die Bemerkung über den verminderten Dreiklang.)

Die Durleiter in Dreiklängen und deren Umkehrungen.

Da wir durch die Umkehrungen der Dreiklänge weitere Accorde gewonnen haben, so wird es uns nun leichter, die Tonleiter zu harmonisiren.



c) Hier kommen auf eine Viertelnote im Discant zwei verschiedene Accorde, ein Sextaccord und ein Dreiklang. In solchen Fällen wird ebenfalls der Dreiklang beziffert, und zwar hier auf 6, schicklicher mit 5.

Die Tonleiter in der Grundstimme.

in der Grundstimme.

Die Tonleiter in der Mittelstimme.

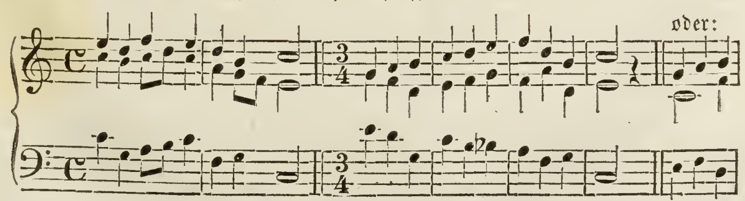
in der Mittelstimme.

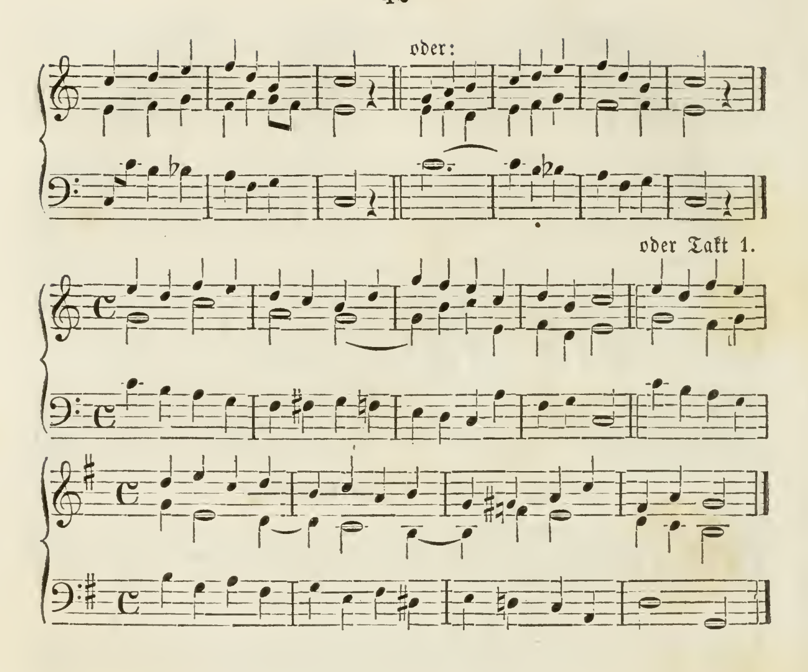
(C-moll.) Die Molltonleiter in Dreiklängen und deren Umkehrungen:

Die ältere Molltonleiter.

Die Wichtigkeit der Harmonisirung der Tonleiter dürfte nun dem Schüler aus den bisherigen Beispielen, wobei namentlich die Gegenbewegung eine Hauptrolle spielt, einleuchtend sein. Ist er einmal im Stande, die Tonleiter zwei-, drei- und vierstimmig gut zu harmonisiren und sie in jede Stimme zu legen, so wird es ihm ein Leichtes sein, eine Melodie fehlerfrei mehrstimmig zu setzen.

Nun können noch aus Abschnitt 6 einige zweistimmige Beispiele hier dreistimmig gesetzt werden, (worauf in jenem Abschnitt hingewiesen ist). Die zweite Stimme soll, wenn sie bereits Grundstimme war, möglichst getreu auch hier wieder Grundstimme bleiben. Zugleich soll sich der Schüler hier freier bewegen und ohne Bezifferung setzen, da einige Harmonien vorkommen dürften, welche erst später erklärt werden.





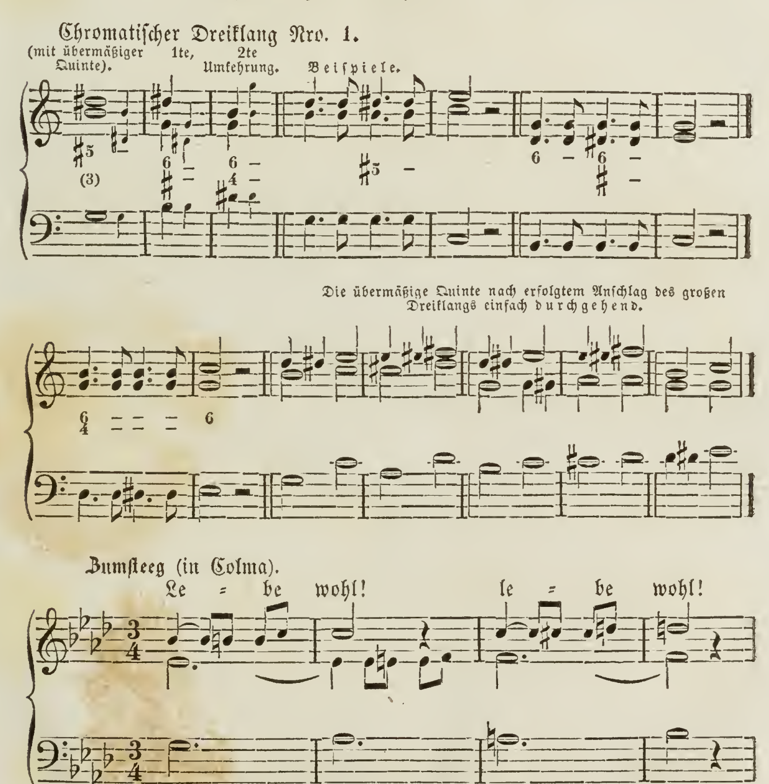
Zwölfter Abschnitt.

Die chromatischen Dreiklänge oder Durchgangsaccorde mit ihren Umkehrungen.

Noch haben wir in Beziehung auf C-dur und A-moll 3 sogenannte chromatische Dreiklänge abzuhandeln, bei welchen nämlich ein solcher Ton erhöht werden muß, welcher nicht zur Leiter gehört, oder welcher ein leiterfremder Ton ist, daher der Name chromatischer Dreiklang *). Der erste davon entsteht, wenn die Quinte unseres großen

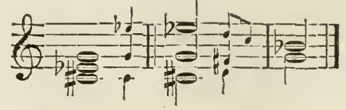
*) Es ist bekannt (Abschn. 9), daß ein verminderter Dreiklang zwar auch auf dem erhöhten siebenten Tone von A-moll, folglich auf gis seinen Sitz hat, welcher Ton aber leitereigen ist, und somit weder dieser noch der Dreiklang (so wenig als h d f) ein chromatischer genannt werden kann.

C-dur-Dreiklangs einen Durchgang aufwärts, durch gis nach a macht, wodurch c e gis zu einem übermäßigen Dreiklang mit großer Terz und übermäßiger Quinte wird, nämlich: Da derselbe aber nach F-dur sich auflöst, so setzen wir — nach unserer bisherigen Methode: vorerst alle Accorde in Beziehung zu C-dur und A-moll kennen zu lernen — ihn als chromatischen Dreiklang Nro. 1 auf die Dominante von C, (wo man ihn auch als den Dominant-Dreiklang mit erhöhter Quinte ansehen kann) da er auf diese Weise nach C-dur sich bewegt, nämlich:



(Das Weitere hierüber Abschn. 15.)

Der chromatische Dreiklang Nro. 2 entsteht, wenn die Prime des Molldreiklangs c es g in cis verwandelt wird. Hiedurch hat er Bezug auf G-moll, wie das nächste Beispiel zeigt, wo er aber wegen seiner engen

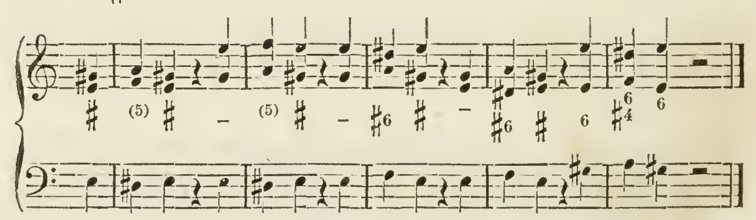
Tonlage in der Versetzung erscheint: 

Er heißt doppeltverminderter Dreiklang, bestehend aus verminderter Terz und kleiner Quinte und hat seinen Sitz auf dem erhöhten vierten Ton der Mollleiter. Wir setzen ihn nun auf den erhöhten vierten Ton von A-moll.



Bei der zweiten Umkehrung ist die Versetzung zu eng und daher nicht anwendbar. Die erste Umkehrung, der übermäßige Sextaccord, befindet sich in der heutigen Musik stets in der vordersten Reihe der Harmonien.

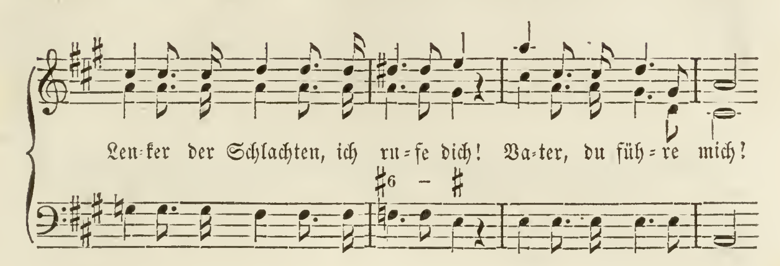
Beispiele:



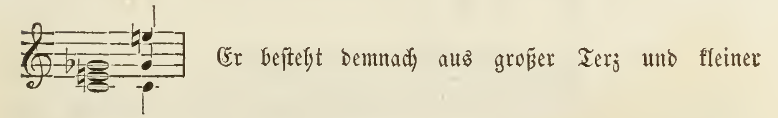
So wenig in obigem ersten Beispiel in G-moll die Auflösung dieses Dreiklangs in den D-Accord die D-Tonart bezeichnet, so wenig sind die Tonschlüsse in den so eben aufgestellten Beispielen wirkliche E-dur-Dreiklänge, sondern Dominant-Dreiklänge von A-moll, nach welcher Tonart der hartverminderte Dreiklang auf dis ruhend seinen Weg nimmt, nämlich:



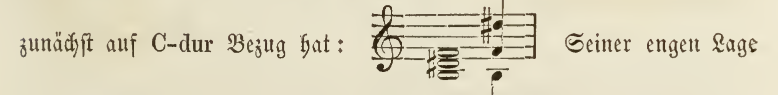
Daß jedoch der übermäßige Sextaccord oder die erste Umkehrung auch in Durmelodien vorkommt, zeigt folgendes Beispiel:



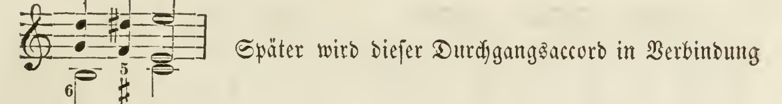
Der chromatische Dreiklang Nro. 3 entsteht, wenn wir die Terz des ursprünglichen verminderten Dreiklangs: c es ges in e erhöhen, nämlich:



Er besteht demnach aus großer Terz und kleiner Quinte und heißt: hartverminderter Dreiklang, welchen wir auf den siebenten Ton der C=Leiter, nämlich auf h setzen, wo er dreistimmig zunächst auf C-dur Bezug hat:



Seiner engen Lage wegen wird er dreistimmig nur in der Versetzung so angewendet:



Später wird dieser Durchgangsaccord in Verbindung mit einer Septime in Bezug auf A-moll in Anwendung kommen (Abschn. 25) und alsdann einen immerhin interessanten Vierklang bilden, welcher häufig in der neueren Musik erscheint.

Melodische Durchgänge, Zwischentöne.

In den Abschnitt der Durchgangsaccorde können füglich auch die sogenannten melodischen Durchgänge, oder harmoniefremden Töne, Zwischenklänge ꝛc. aufgenommen werden. Sie sind im folgenden Beispiel mit einem Sternchen bezeichnet und fallen hier auf die leichte Taktzeit:



Die Töne ohne Sternchen c e g werden *harmonische* Töne genannt. — Fallen die harmoniefremden Töne d und f auf die *schwere* Zeit, so heißen sie *Wechseltöne*, weil sie die Stelle der harmonischen Töne *gewechselt* haben, z. B.

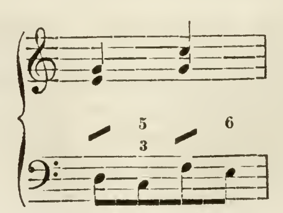


Chromatische Durchgänge sind:

Als bloße Vorschläge werden dis, gis und fis in folgender Stelle angesehen:



In Betreff der Bezifferung wird die Wechselnote der Deutlichkeit halber mit einem schief stehenden Strich bezeichnet und der zur folgenden Baßnote gehörige Accord schon zur Wechselnote angeschlagen, nämlich:



Durchgehende Terzen und Sexten werden so beziffert:



Dreizehnter Abschnitt.

Die Dreiklänge durch Verdopplung eines Tones derselben vierstimmig, nebst ihren Umkehrungen und Versetzungen.

Da der Schüler mit den Dreiklängen, ihren Umkehrungen und Versetzungen nun bekannt ist, so können wir uns bei den vierstimmigen Dreiklängen, welche mit ihren Umkehrungen, engen und weiten Versetzungen hier folgen, und in dieser Beziehung die bisherige Behandlung erfordern, kürzer fassen.

Will man in Dreiklängen vierstimmig setzen, so muß man bald den Grundton, bald die Terz und bald die Quinte verdoppeln. Vorerst aber wollen wir nur den Grundton verdoppeln, wodurch sich alsdann die Versetzungen vermehren und im Stammaccord in dreierlei Lagen erscheinen, nämlich: in der Octavlage, wo der höchste Ton c, in der Terzlage, wo der höchste Ton e, in der Quintlage, wo der höchste Ton g ist.



Es darf kaum bemerkt werden, daß die Versetzungen des Stammaccords lauter Stammaccorde, die Versetzungen des Sextaccords lauter Sextaccorde und die des Quartsextaccords lauter Quartsextaccorde sind. — Daß die Versetzungen, wenn schon der Accord derselbe bleibt, eine verschiedene Wirkung hervorbringen, ist schon früher bemerkt worden. Die Octavlage wirkt beruhigender, als die Terz- und Quintlage, daher sie sich namentlich zu Tonschlüssen eignet, wo es darauf ankommt, vollkommen zu beruhigen. — Im vierstimmigen Satze für Discant, Alt, Tenor und Baß kommen die engen und weiten Versetzungen stets gemischt vor, wovon später.

Der Stammaccord wird, wie schon früher bemerkt wurde, gewöhnlich nicht beziffert. In welchen Fällen es aber geschieht, ist im eilften Abschnitt gesagt worden. Beim vierstimmigen Sextaccord bleiben die Ziffern 8 und 3 und beim Quartsextaccord 8 weg. — Beim Sextaccord wird statt des Grundtons häufig auch die Terz und die Sexte verdoppelt (s. die 4 letzten Versetzungen dieses Accords).

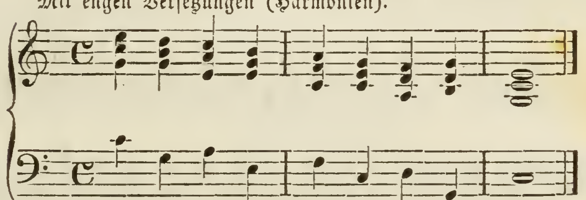


Vierzehnter Abschnitt.

Der vierstimmige Satz in Dreiklängen.

Vorerst wollen wir den vierstimmigen Satz in bloßen Dreiklängen und ihren Versetzungen (mithin ohne die Umkehrungen) versuchen, wozu wir das erste dreistimmige Beispiel des achten Abschnitts wählen:

Mit engen Versetzungen (Harmonien).



So wie diese Harmoniefolgen hier gegeben sind, könnten die 3 Oberstimmen von 2 Discant- und einer Altstimme und die Grundstimme von einer tieferen Männerstimme (Baß) gesungen werden. Sollte aber dieses Beispiel von Discant, Alt, Tenor und Baß gesungen werden, so wäre der Alt und Tenor der ersten Accorde (wenn sie schon nicht gerade außer dem Gebiet dieser Stimmen liegen) doch etwas anstrengend, etwas zu hoch und namentlich für den Anfang zu unsicher. In solchen Fällen nun nimmt man die weiten Versetzungen, oder die weiten, (auch wie Einige sagen) zerstreuten Harmonien. Auf diese Weise wird öfters der Alt eine Octave tiefer zum Tenor und der Tenor zum Alt. Ueberhaupt müssen, wenn die einzelnen Stimmen einen natürlichen, fließenden Gesang haben sollen, in diesem — wie man sagt — gemischten Satz enge und weite Harmonien stets mit einander wechseln. Das vorige Beispiel würde daher für Discant (oder Sopran), Alt, Tenor und Baß sich so gestalten:

oder bessere Schreibart, nämlich der Tenor durchgängig im unteren Notensystem.



a) Hier wurde dem Tenor c, statt a gegeben (nämlich die Terz

verdoppelt), um das darauf folgende c leichter treffen zu können. In solchen Fällen, wo man, wie schon bemerkt, den Mittelstimmen mehr Fluß und Melodie geben will, kann daher nicht nur beim Dreiklang die Terz, wie hier, sondern auch, wie im vorletzten Accord dieses Beispiels zu ersehen, der Grundton sogar zweimal verdoppelt und dafür die Quinte weggelassen werden.

Soll das dritte Beispiel des achten Abschnitts vierstimmig in Dreiklängen gesetzt werden, so kann man, um dem Tenor mehr Bewegung zu geben, abermals die Terz verdoppeln a). Aber auch die Quinte des Dreiklangs kann verdoppelt werden b), wodurch jedoch der Tenor hier eine ziemlich matte Bewegung erhält:



Und doch wäre das letzte Beispiel b) dem folgenden c), wo der Grundton zwar wieder verdoppelt erscheint, noch vorzuziehen, da der Alt in dieser Harmoniefolge Veranlassung zu einer Reihe sogenannter verdeckter Quinten gibt (Abschn. 10), welche zwischen ihm und dem Discant nur allzudeutlich hervortreten und dem Gehör keineswegs zusagen wollen, nämlich:



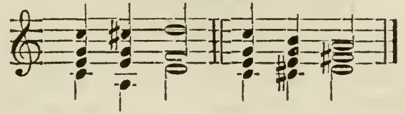
Der Querstand.

Noch muß in diesem Abschnitt der sogenannte Querstand angeführt werden, welcher entsteht, wenn z. B. zwei Stimmen so fortschreiten, daß in einer cis–a und in der andern a–c erscheint, welche Tonfolgen sich auf zwei verschiedene Tonarten beziehen und daher als widrig lau-

tend zu vermeiden sind, nämlich:



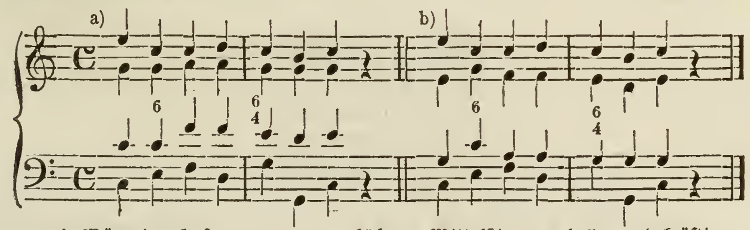
Indeß gibt es auch querständige Tonfolgen, welche dem Ohr nicht unangenehm und ohne Anstand zuläßig sind, z. B.:



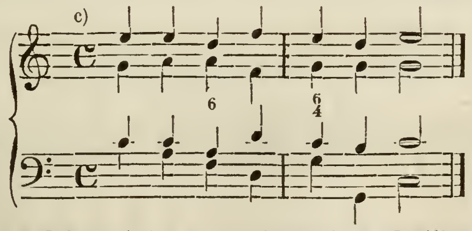
(Da hier nur von der Stellung der äußersten Töne die Rede ist, so konnte der zweite und fünfte der vorigen Accorde, welche erst später erklärt werden, wohl für diesen Zweck hier in Anwendung kommen.)

Der vierstimmige Satz in Dreiklängen, vermischt mit ihren Umkehrungen.

Wir geben hier die zwei ersten dreistimmigen Beispiele des eilften Abschnitts, so wie das vierte in A-moll, vermischt mit engen und weiten Harmonien, vierstimmig, und zwar so, daß der Alt und Tenor in ihrem natürlichen Umfange bleiben werden, was auch in den folgenden Beispielen der Fall sein wird.

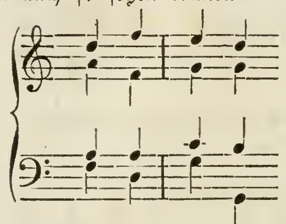


a) Wäre im Gesang wegen der höheren Mittelstimmen heller und kräftiger; b) durchgängig in weiten Harmonien wäre sanfter, auch hätte der Alt eine bessere Melodie. Es kommt also nur darauf an, dieser oder jener Setzart die passende Stelle anzuweisen.



Von c) muß beim vierten Accord die Quinte des Dreiklangs im Alt weggelassen werden, um 2 verbotene Quinten zwischen ihm und dem Tenor zu vermeiden.

Zwar hätte man auch so setzen können:



Aber dann wäre der Tenor nicht melodisch genug. Doch kommt auch der letztere Fall öfters im vierstimmigen Satze vor. — Das vierte Beispiel des eilften Abschnitts in A-moll würde vierstimmig sich also gestalten:



d) Mit tieferen Mittelstimmen wird sanfter klingen; e) mit höheren Mittelstimmen stärker und heller. Alt und Tenor des ersten Takts könnten auch so gesetzt werden:



Allein dann wäre der Alt nicht nur weniger sicher, sondern auch der Tenor hätte weniger Melodie und würde überdies sein e nicht so leicht treffen, wie bei e), wo c, die Terz des nachfolgenden Quintensprungs, noch im Gehör liegt.

Vierstimmige Beispiele über den verminderten Dreiklang.

In Bezug auf C-dur. In weiten Harmonien.





Im ersten Beispiel erscheint der verminderte Dreiklang (dritter Accord) mit Verdoppelung des Grundtons auf dem siebenten Ton von C-dur; im nächsten Beispiel fügen sich die Stimmen seiner weiten Harmonie so, daß die Terz verdoppelt werden muß. Im dritten Beispiel wird er in A-moll gebraucht und man nimmt an, daß er hier auf dem zweiten Ton von A-moll seinen Sitz habe. — In den beiden letzten Beispielen wird der Schüler den Sextaccord des verminderten Dreiklangs in C-dur und C-moll von dem darauf folgenden Sextaccord des großen C-dur- und kleinen C-moll-Dreiklangs leicht unterscheiden können.

Die Durleiter vierstimmig.

In bloßen Dreiklängen.

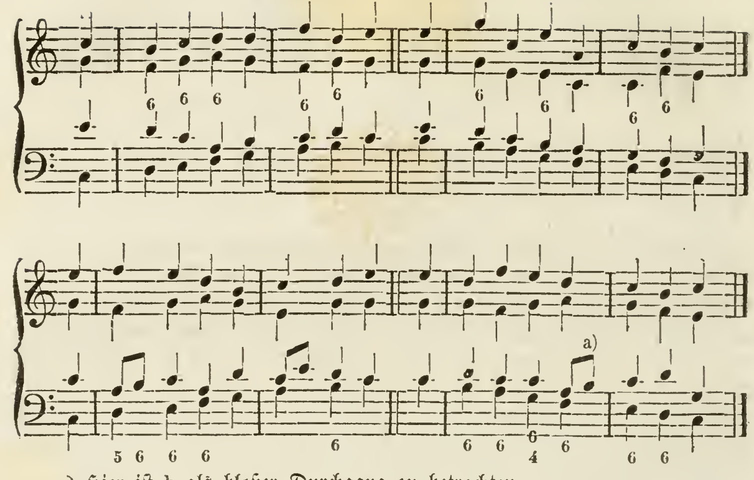


Mit den Umkehrungen vermischt.





Die Tonleiter im Basse.



a) Hier ist h als bloßer Durchgang zu betrachten.

Die Tonleiter im Alt.



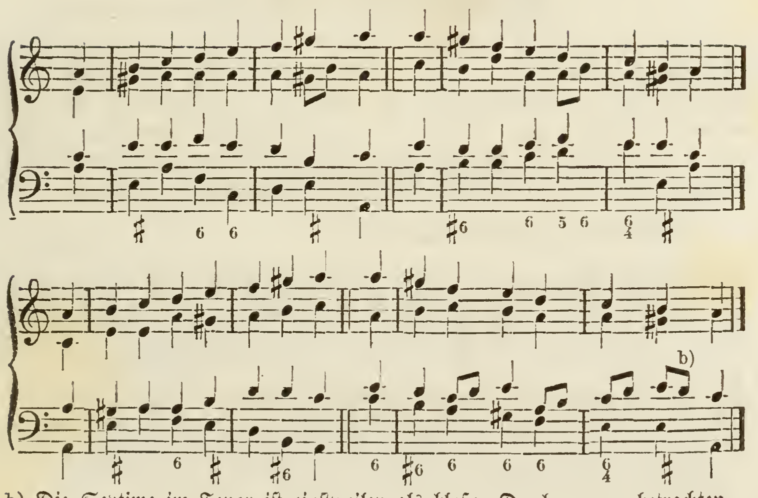
Die F-dur-Leiter im Tenor.



Bei a) macht der Alt einen Quintensprung abwärts, sogar unter den Tenor, was öfters vorkommt. Er ist in solchen Fällen als Ausfüllstimme zu betrachten, während der Tenor seine natürliche Fortschreitung vom siebenten in den achten Ton macht, z. B. Händel (Saul):



Die Mollleiter vierstimmig.



b) Die Septime im Tenor ist einstweilen als bloßer Durchgang zu betrachten.

Die ältere Mollleiter.



Fünfzehnter Abschnitt.

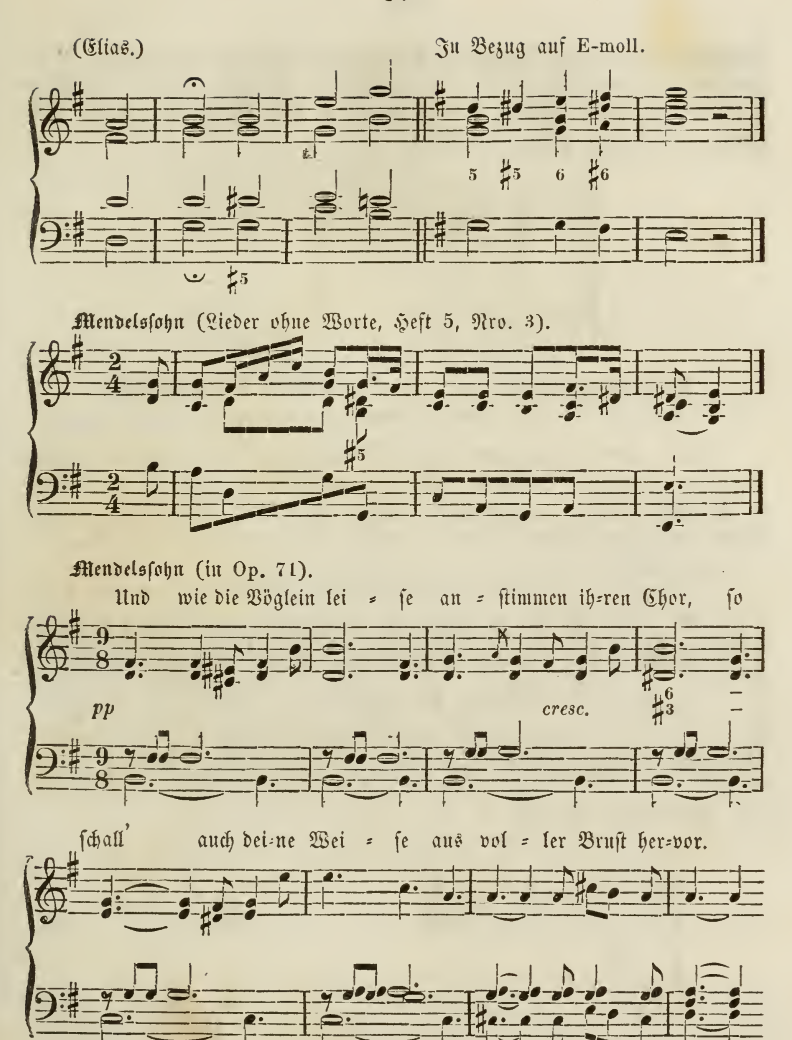
Die 3 chromatischen Dreiklänge durch Verdopplung eines Tones derselben vierstimmig.

Der übermäßige Dreiklang.

(Chromatischer Dreiklang Nro. 1.)

Zuerst nehmen wir wieder (s. Abschn. 12) den übermäßigen Dreiklang, dessen Grundton wir verdoppeln. Statt jedoch hier noch einmal die Umkehrungen desselben in der vierstimmigen Gestalt zu geben, was dem Schüler ein Leichtes sein wird, lassen wir gleich vierstimmige Beispiele über diesen Stammaccord und seine Umkehrungen folgen.





Ferner in Beziehung auf A-moll und zwar mit **Vorbereitung**, so daß die dissonirende *) übermäßige Quinte zuvor als Consonanz und hierauf als Dissonanz gebunden, aber eben durch die Vorbereitung und

---

*) Siehe die größere Anmerkung im zweiten Abschnitt, wo die Ausdrücke: Dissonanz, dissonirend, Consonanz, consonirend erklärt sind.

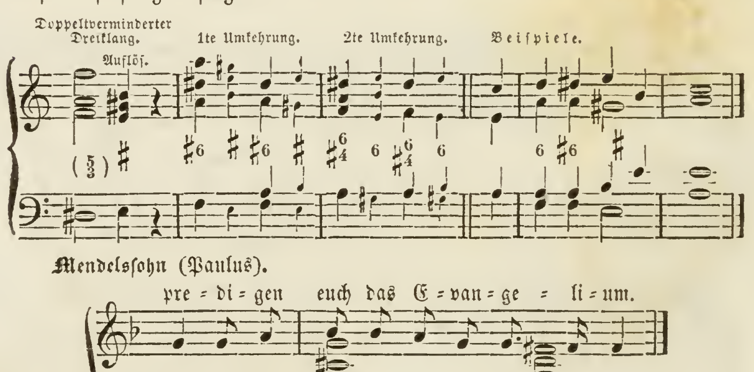
Bindung gemildert erscheint, wozu noch bemerkt wird, daß die Vorbereitung einer solchen Dissonanz gewöhnlich auf dem leichten Taktheil und der Eintritt (Anschlag) derselben auf dem folgenden guten oder schweren Taktheil geschieht, z. B.:



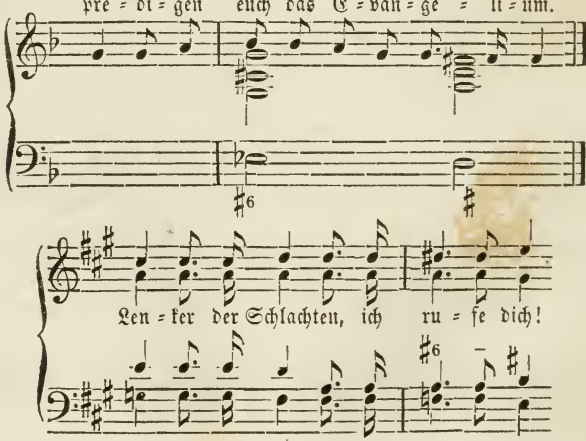
Der doppeltverminderte Dreiklang vierstimmig.

(Chromatischer Dreiklang Nro. 2.)

Wird beim doppeltverminderten Dreiklang auf dem erhöhten vierten Ton von A-moll (s. Abschn. 12) die verminderte Terz (f) verdoppelt, so ist dieser Accord vierstimmig, welcher hier mit seinen Umkehrungen nebst Auflösungen folgt:



Mendelssohn (Paulus).



Daß in der heutigen Musik namentlich die erste Umkehrung dieses Accordes der **übermäßige** Sextaccord sich sehr häufig zeigt, ist bereits im zwölften Abschnitt bemerkt worden.

(Der dritte chromatische Dreiklang wird erst später wieder (Abschn. 25) in Verbindung mit einer Septime vorkommen.)

Sechszehnter Abschnitt.

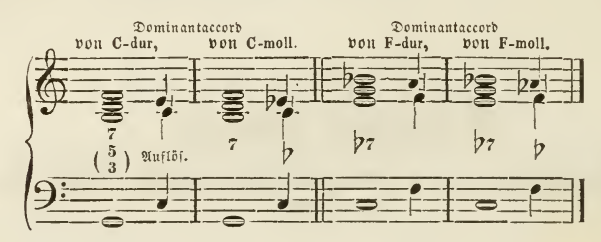
Der Hauptseptimen- oder Dominantaccord auf dem fünften Ton der Leiter.

Wir haben bis jetzt den kleinen, verminderten, übermäßigen, doppelt- und hartverminderten Dreiklang aus dem großen Dreiklang C e g, oder aus der ersten Hauptharmonie (Urharmonie) der Musik gebildet und somit 5 Abkömmlinge erhalten. Wenn wir nun über der Quinte des großen Dreiklangs den Ton b beifügen, welcher vom Grundton C gerechnet die kleine Septime ist, so erhalten wir die zweite Hauptharmonie der Musik: C e g b, die als Dreiklang und Septime im schönsten Verein in der akustischen Tonreihe zu finden ist. Doch wollen wir diesen Accord, welcher auf C ruhend sich in die F-Tonart auflöst, (unserem bisherigen Verfahren gemäß) auf die Dominante von C, nämlich auf G stellen, damit er sich in die C-Tonart auflöse und so als das harmonische Bild der Bewegung mit dem Dreiklang von C, dem harmonischen Bild der Ruhe, in Verbindung trete, nämlich: |*) oder Es ist leicht zu sehen, daß dieser Vierklang aus vier wesentlich verschiedenen Tönen besteht und sich daher von einem vierstimmigen Dreiklang, bei dem bekanntlich ein Ton verdoppelt ist, sehr unterscheidet. Da er auf der Dominante seinen Sitz hat und, wie schon aus dem Bisherigen hervorgehen dürfte, überhaupt ein wichtiger Accord ist, indem durch ihn die harmonische Bewegung durch alle Tonarten vollführt werden kann, so heißt er mit Recht der **Hauptseptimenaccord**, oder (besser und etwas

---

*) Wir lassen die Terz dieses Accords h ohne Anstand als Ausfüllton **abwärts** nach g gehen, da c von der Quinte d übernommen wird.

kürzer) Dominantaccord. *) Er ist in unveränderter Gestalt sowohl in Dur als in Moll zu Hause und seine Septime löst sich, wenn der Grundton wie oben, auf G steht, abwärts in e oder es auf. Will man z. B. aus irgend einer Tonart nach C-dur oder C-moll gehen, so setzt man ihn, wie schon bemerkt, auf die Dominante von C, d. h. auf G; will man nach F-dur oder F-moll gehen, so setzt man ihn auf die Dominante von F, d. h. auf C, z. B.:



Außer dem Dominantaccord werden wir noch mehrere Septimenaccorde kennen lernen. Einstweilen merke sich der Lernende, daß ein Septimenaccord, da er aus 4 verschiedenen Tönen besteht, auch eine Umkehrung weiter als ein Dreiklang, folglich deren 3 haben muß, wie nun gezeigt werden soll.

Der Dominantaccord von C mit seinen Umkehrungen, engen und weiten Versetzungen.



(Der Schüler hat den Stammaccord und seine Umkehrungen, sowie die nachfolgenden Auflösungen derselben in alle Tonarten zu übersetzen und wohl zu üben.)

Beim Stammaccord wird nur die Septime als der wichtigste Ton mit 7 beziffert, $\frac{5}{3}$ kann wegbleiben. Beim Quintsextaccord ist 5 (die frühere Septime) nebst 6 beizusetzen, 3 bleibt weg; beim Terzquartaccord ist 3 (als ehemalige Septime) nebst 4 beizusetzen, 6 bleibt weg;

*) Wohl zu unterscheiden vom Dominant-Dreiklang g h d.

beim Sekundaccord, wo die Septime f im Baß liegt und mit dem Hauptklang g eine Sekunde bildet, ist 2 zu setzen, $^{6}_{4}$ bleibt weg. Es versteht sich von selbst, daß die oben eingeschlossenen Ziffern nur dann beigesetzt werden, wenn deren Töne zufällig erhöht oder vertieft erscheinen, wie es auch bei den Dreiklängen der Fall ist.

Auflösungen des Dominantaccords und seiner Umkehrungen.

Die Septime dieses Accords löst sich, wie schon bemerkt, abwärts auf, sie mag oben in der Mitte oder unten liegen. Die Terz geht aufwärts in die Tonika, aber als Ausfüllton auch abwärts in die Quinte derselben, namentlich wenn die Quinte des Dominantaccords die Tonika übernimmt, wie in den ersten Accorden der nächsten Beispiele zu ersehen ist. Die Quinte des Dominantaccords geht daher abwärts und nur in gewissen Fällen aufwärts, wie ebenfalls das nächste Beispiel zeigt; der Grundton geht gewöhnlich in die Tonika. Einen andern Weg, den er manchmal zwischen hinein macht, werden wir in den folgenden Beispielen bezeichnen.

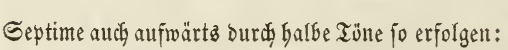


Alle diese Auflösungen können auch nach C-moll geschehen, wie schon zu Anfang bemerkt worden.

Die Auflösung der Septime kann sich auch verzögern, z. B.:



Ferner kann die Auflösung der



Septime auch aufwärts durch halbe Töne so erfolgen:



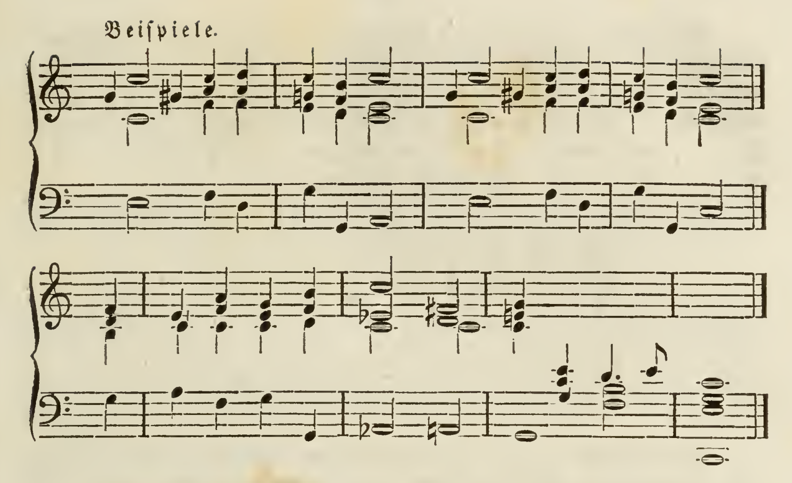
Endlich wird die Auflösung derselben zuweilen auch von einer andern Stimme, sowohl im Stammaccord als in den Umkehrungen übernommen, z. B. bei a), wo sie im Alt liegt, vom Diskant; bei b), wo sie ebenfalls im Alt liegt, vom Baß eine Octave tiefer, und bei c), wo in der Umkehrung die frühere Septime nun als kleine Quinte abermals im Alt liegt, vom Diskant, nämlich:



Der Dominantaccord macht ferner folgende Fortschreitungen, deren man sich, namentlich gern bei Wiederholungen eines letzten Abschnitts, bedient, wodurch die Sätze mehr Zusammenhang erhalten. Eine solche Fortschreitung heißt man Trugschluß.



Beispiele.



Ohne Trugschluß hätten die ersten Abschnitte der beiden letzten Beispiele ebenfalls in der C-Harmonie, wie am Ende der Sätze, folglich ohne Zusammenhang schließen müssen, was überdieß monoton gelautet hätte.

Beispiele über den Dominantaccord und seine 3 Umkehrungen mit engen Harmonien:



Die beiden ersten Takte des vorigen Beispiels wären für den Alt und Tenor wohl zu anstrengend und folgen daher in weiten Harmonien, wo dem Alt zugleich eine andere Schreibart gegeben ist:



Wenn schon in der neueren Molltonleiter und in Melodien die Fortschreitung der übermäßigen Sekunde abwärts, z. B. in A-moll a gis f vorkommt, so läßt man doch die Terz des Dominantaccords in folgender Stellung — wenn er nämlich auf einer Molldominante (hier A-moll) steht, — nicht abwärts, sondern aufwärts, folglich gis nicht nach f, sondern nach a in die Oberstimme schreiten, z. B.:



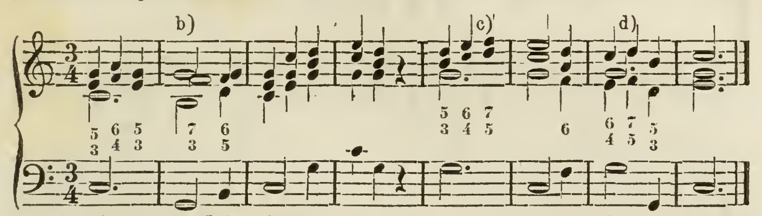
Um den Fluß und die Beweglichkeit der Stimmen nicht zu stören, kann in folgendem Falle die Terz des Dominantaccords bei a) wegbleiben:



In der weiten Versetzung würde man den zweiten Takt statt:



Soll im nächsten Beispiel bei b) der Diskant die Octave des Grundtons behalten, so kann statt der Terz die Quinte des Dominantaccords wegbleiben, welcher hier bei seiner längeren Dauer ohne die Terz zu matt klingen würde:

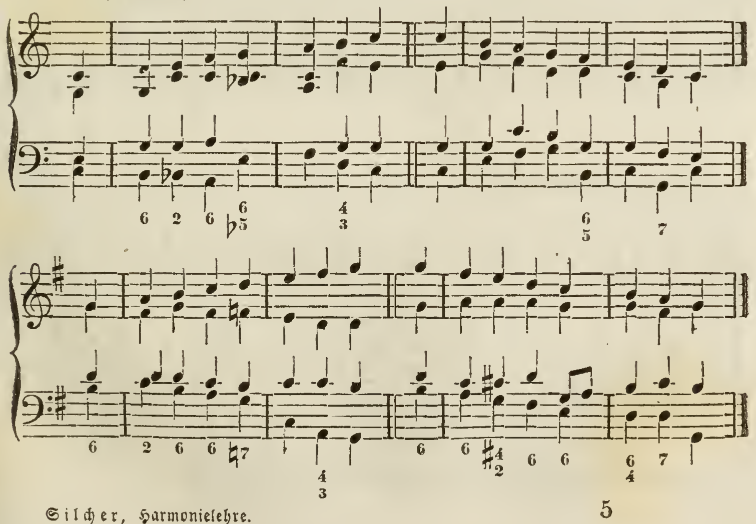


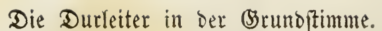
Zu c) und d) siehe die Bemerkung bei a). Bei b) muß auch die Terz und bei c) und d) die Quinte beziffert werden, um daselbst die Melodie der Oberstimme genauer zu geben.

Voriges Beispiel würde sich vom dritten Takt an mit weiten Harmonien so gestalten:



Die vierstimmige Tonleiter mit dem Dominantaccord vermischt.

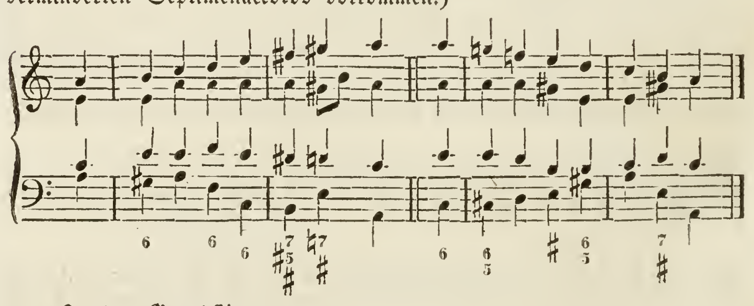




Die Durleiter in der Grundstimme.



Die ältere Mollleiter. (Die neuere wird nach Abhandlung des verminderten Septimenaccords vorkommen.)



In der Grundstimme.

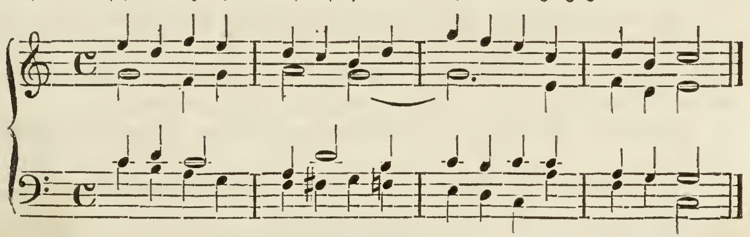


a) Hier übernimmt der Baß vom Alt die Auflösung gis.

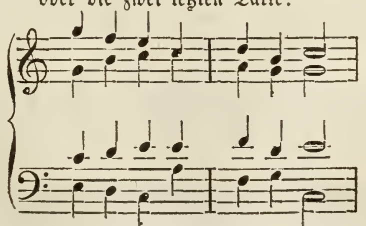
Noch einige Beispiele über den Dominantaccord.

Langsam.

Noch sollen einige dreistimmige Beispiele, welche am Schlusse des eilften Abschnitts zu finden sind, hier *vierstimmig* gegeben werden:

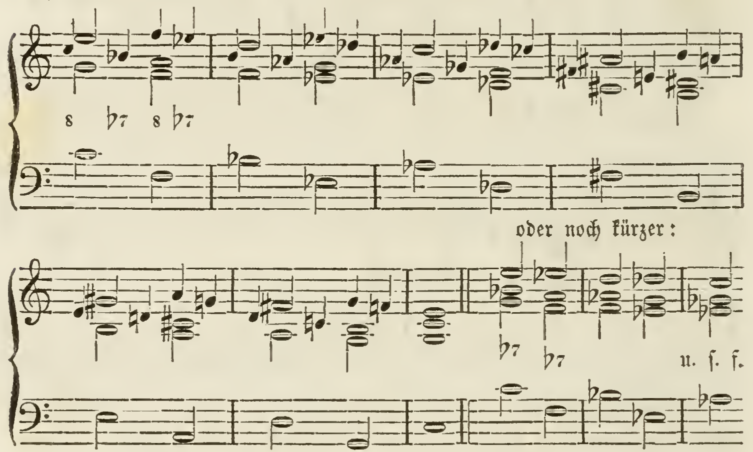


oder die zwei letzten Takte:





Die bekannten Uebergänge mittelst des Dominantaccords in alle verwandten Durtonarten:



An der Bezifferung des ersten Beispiels ist zu ersehen, daß es schicklicher ist, falls ein Dreiklang und ein Septimenaccord auf eine Baßnote kommen, den Dreiklang vor 7 mit 8 zu bezeichnen, wie schon früher bei den Dreiklängen 6, 5 und so umgekehrt gesetzt wurde.

Dieselben Uebergänge in Verbindung mit den verwandten Molltonarten:



*) Siehe in Betreff dieses noch nicht erklärten Accords die Bemerkung zu diesen Beispielen, Abschnitt 11.



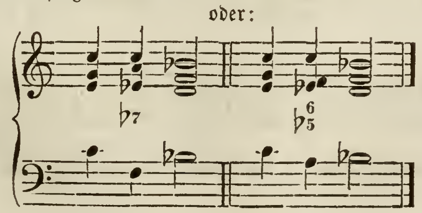
Man sieht, daß bei diesen Uebergängen der Grundton des Dominantaccords immer auf die Dominante oder den fünften Ton derjenigen Tonart, in welche man übergehen will, gesetzt wird, nämlich beim Uebergang von C-dur nach A-moll auf e; von A-moll nach F-dur auf c u. s. f. Bei den Uebergängen mit der ersten Umkehrung ($^6_5$ Accord) kommt der Grundton auf den siebenten Ton, nämlich von C-dur nach A-moll auf gis; von A-moll nach F-dur auf e zu stehen; bei der zweiten Umkehrung ($^4_3$ Accord) kommt der Grundton auf den zweiten Ton, nämlich von C-dur nach A-moll auf h; bei der dritten Umkehrung (2-Accord) aber auf den vierten Ton, nämlich von C-dur nach A-moll auf d zu stehen, wobei die Auflösung, wie schon bekannt, in den Sextaccord von A-moll geschieht.

Ausweichungen mittelst des Dominantaccords von C-dur in die Bee-Tonarten.

Es ist bereits bemerkt worden, daß man, um nach F-dur zu gelangen, den Dominantaccord auf den fünften Ton, oder auf die Dominante von F setzt, nämlich:



Will man nun eine Ausweichung von C-dur nach B-dur machen, so kann man den gewöhnlichen Weg von C nach F-dur und von F nach B-dur mittelst des Dominantaccords gehen; will man aber kürzer verfahren, so setzt man unmittelbar nach dem C-Accord den Dominantaccord auf den fünften Ton von B-dur, oder eine seiner Umkehrungen, z. B. den $^6_5$ Accord auf den siebenten Ton von B-dur, worauf alsdann der Schlußaccord erfolgen kann:



Doch ist bei den Ausweichungen darauf zu sehen, daß sie stets in richtigem Zusammenhange mit den vorausgehenden Accorden und nicht in fehlerhaften Fortschreitungen ausgeführt werden.

Will man von C nach Es-dur gehen, so kann man ebenfalls unmittelbar nach dem C-Accord den Dominantaccord auf den fünften Ton von Es, nämlich auf b setzen, oder man kann, wie im zweiten der folgenden Beispiele, zwischen den C-dur- und Dominantaccord noch den vermittelnden C-moll-Accord stellen, welcher zwei Töne der neuen Tonart enthält, wodurch der Uebergang bedeutend gemildert wird.



*) Da die Ausweichung in die Dominante am häufigsten in den Compo-



Noch wird bemerkt, daß die meisten dieser Ausweichungen eben so gut auch in Moll schließen können. Bei den längern nach G wäre in den Zwischenaccorden b und es zu nehmen.

So führt der Dominantaccord von einer Tonart in die andere, und die Wichtigkeit desselben dürfte auch durch die wenigen Beispiele sich klar herausgestellt haben, die zu erweitern der Umfang dieser Anleitung nicht erlaubt. Indeß wird es dem Lernenden nicht schwer fallen, obige Ausweichungen in andere Tonarten zu übertragen und nach denselben weitere zu bilden.

Siebenzehnter Abschnitt.

Modulationsordnung einer Melodie von zwei und drei Theilen.

Nachdem wir uns im vorigen Abschnitt mit den Ausweichungen *) bekannt gemacht haben, so kann nun füglich der Modulationsgang einer Melodie, d. h. die Einrichtung ihrer Ausweichungen, Uebergänge, so wie

---

sitionen vorkommt, so sind hier mehrere Beispiele in Verbindung mit den bis jetzt erklärten Accorden gegeben worden.

*) Einstweilen wenigstens mit denen des Dominantaccords.

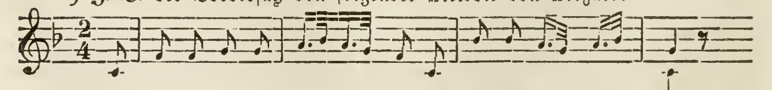
das Zurückgehen in die Haupttonart folgen. Wir haben im vierten Abschnitt dem Schüler bereits die Melodie: „O sanctissima“ vorgeführt, aber nur in der Absicht, ihre rhythmische Einrichtung kennen zu lernen. *) Nun aber betrachten wir dieselbe in Betreff ihrer Modulationsordnung. Wir finden, daß die Haupttonart dieser Melodie, F-dur, vorherrschend ist und den größeren Theil ihrer Länge einnimmt, was immer von einer guten Melodie gefordert werden kann. Der vierte Takt macht auf der Terz der Tonart einen kleinen Ruhepunkt (einen unvollkommenen Tonschluß (welcher in vielen andern Melodien auch auf der zweiten Tonstufe (hier g) als Halbschluß zu finden ist. **) Von hier an bemerken wir ferner, daß gegen das Ende des ersten Theils allmählich die Tonart der Oberdominante (C-dur) erscheint und hierauf ein vollkommener Schluß in diese Tonart stattfindet, wodurch das Ganze offenbar mehr Schwung erhält.

Dieß ist auch in der jetzigen Musik die unserem Gefühl entsprechendste und man möchte sagen, volksthümlichste Ausweichung, welche gewöhnlich in einem Tonstück zuerst erfolgt. Hierauf zeigt sich in genannter Melodie allmählich die Haupttonart wieder und die Melodie endet in derselben mit einem Haupt- oder Ganzschluß. Ungefähr dieselbe Einrichtung hat die schöne Melodie „Leise, leise, fromme Weise“ im Weber'schen „Freischütz“ — ein Lied von 16 Takten, welches in der großen Arie: „Wie nahte mir der Schlummer ɾc.“ die Hauptperle bildet. Bei Tonstücken in Moll, z. B. A-moll, kann der Vordersatz einen Ruhepunkt entweder auf dem tonischen Accord oder auf der Dominante E♯ machen und hierauf die zweite Hälfte des ersten Theils in die nächstverwandte Durtonart C ausweichen, worauf alsdann die zweite Hälfte des zweiten Theils wieder nach A-moll zurück geht. — Indeß gibt es auch Durmelodien im Umfange von „O sanctissima“, welche wieder einer andern Modulationsordnung folgen. Bei manchen schließt der erste Theil, statt in der Dominante, vollkommen wieder in der Haupttonart, worauf dann erst im Vordersatz des zweiten Theils die Ausweichung in die Dominante erfolgt, und die zweite Hälfte des zweiten Theils wieder im Hauptton schließt. Wieder andere Melodien schließen den ersten Theil ebenfalls in der Tonika, hierauf aber geht die erste Hälfte des zweiten Theils statt in die Dominante in die nächstverwandte Molltonart und die zweite

---

*) Man kann sich in dieser Form auch ein Tonstück ohne Gesang denken.

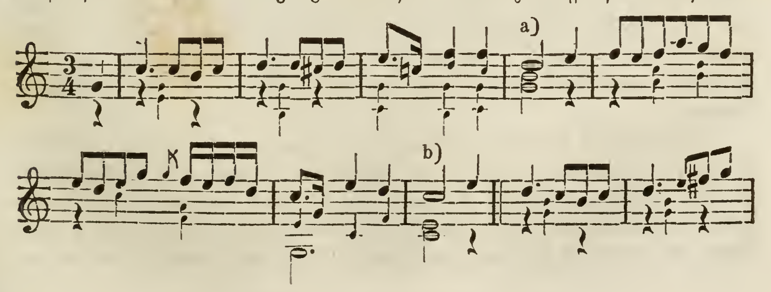
**) Z. B. der Vordersatz von folgender Melodie von Mozart:



Ferner: In einem kühlen Grunde ɾc. Freuet euch des Lebens ɾc.

Hälfte wieder in den Hauptton, wie die irische Volksmelodie: „Des Sommers letzte Rose ꝛc.“ Von trefflicher Modulation ist der erste Baals-Chor in Mendelssohns Elias: „Baal erhöre uns ꝛc.“ in F-dur, wo die erste Periode in D-moll schließt, nach dieser ein Mittelsatz in C-dur und A-moll sich bewegt und hierauf mit der Wiederholung des ersten Satzes geschlossen wird. Soll noch eine hinsichtlich der Modulation merkwürdige Composition angeführt werden, so sei es Beethovens erhabene Melodie zu Gellerts Dichtung: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre ꝛc.“ in C-dur, worin außer A-moll zum Theil sehr entfernte Tonarten, wie E-dur, B-dur, Es-dur, G-moll, C-moll, die meisten jedoch nur kurz berührt vorkommen, so daß die Haupttonart dennoch vorherrschend bleibt. Der Schüler lasse sich indeß nicht zu frühe mit Ausweichungen in entfernte Tonarten ein, und studire erst einfachere Tonstücke, um vor der Hand sich die gebräuchlichsten Modulationen eigen zu machen. Häufig schweifen angehende Componisten in allzuvielen Tonarten umher, und kommen öfters auch zu spät wieder in die Haupttonart zurück, was immer fehlerhaft ist und überdieß sehr übel lautet. Doch gibt es auch kurze Melodien ohne Ausweichung, wie z. B. „God save the king &c.“ und viele andere Volksmelodien, welche nichts desto weniger ausdrucksvoll sind und bei denen die Ausweichungen nicht vermißt werden. Daß aber in größern Tonstücken Ausweichungen stattfinden müssen, ist leicht einzusehen.

Noch wollen wir eine Melodie mit 3 Theilen in einer Modulationsordnung bringen, wie sie sehr häufig bei Liedern und andern Compositionen sich findet. Daß hier der Umfang nach Höhe und Tiefe in Beziehung auf Gesang nicht in Betracht kommen kann, läßt sich denken. Für Gesang müßte nachstehende Melodie tiefer stehen. — Der Vordersatz des ersten Theils macht einen Halbschluß auf der Dominante a) und der Nachsatz einen Ganzschluß im Hauptton b). Der zweite Theil bewegt sich in der Tonart der Dominante und schließt vollkommen darin ab c). Hierauf wiederholt sich der erste Theil und das Ganze endet mit einem Anhang von 4 Takten. Zugleich sind nur andeutende Begleitungsstimmen beigefügt worden, welche aber genügen dürften, den Modulationsgang deutlich erkennen zu lassen, nämlich:





Man fühlt es bei dieser Form deutlich, daß nach dem zweiten Theil der erste wiederholt werden soll, welcher entweder getreu oder etwas verändert folgen kann. Der Nachsatz des zweiten Theils, so wie der Anhang d) sind mit ihren früheren Abschnitten durch Zwischentöne verbunden, was nach einigen vorausgegangenen nicht verbundenen Sätzen immer geschehen soll, damit nicht zu viele Sätze vereinzelt stehen. — — (Daß man in der Harmonie bei Wiederholungen z. B. eines letzten Abschnitts sich auch des sogenannten Trugschlusses bedient, um die Sätze mehr in Zusammenhang zu bringen, ist bereits im sechszehnten Abschnitt abgehandelt worden. Doch würde der Trugschluß bei obiger Melodie keine Anwendung finden.)

Tonstücke von 4 Theilen, z. B. die Menuette mit Trio, meist in der Form von Liedermelodien, bestehen eigentlich aus zwei Tonstücken, jedes mit zwei Theilen. Das erste Stück ist gewöhnlich von kräftigem, das Trio mehr von sanftem Charakter und steht meist in einer andern (verwandten) Tonart, auf welches daher das erste Stück mit dem Hauptton wiederholt werden muß, so daß im Ganzen 6 Theile herauskommen.

In Betreff der Ausweichungen bei größeren Tonstücken, z. B. in C-dur, kann man nicht nur die verwandten Dur- und Molltonarten, G-dur, F-dur, A-moll, E-moll und D-moll benützen, sondern auch entferntere Tonarten, worin jedoch, wie schon früher bemerkt wurde, nicht lange zu verweilen ist, damit die Haupttonart nicht verwischt werde. —

Der Lernende dürfte nun durch das bisher Gegebene im Stande sein, die rhythmische Anordnung und den Modulationsgang auch bei größeren Tonstücken richtig aufzufassen. Er beginne erst mit Sonaten von kleinerem Umfange und steige allmählich auf zu den Klavier- und Gesangwerken von Mozart, Haidn, Beethoven ꝛc. Auch hier werden ihm zuerst die einfacheren Tonstücke den Weg zu den umfangreicheren bahnen.

Achtzehnter Abschnitt.

Die übrigen Septimenaccorde.

Daß es außer dem Dominantaccord (welcher bekanntlich die zweite Hauptharmonie in der Musik bildet) noch mehrere Septimenaccorde gibt, wurde schon im sechszehnten Abschnitt bemerkt. Wir könnten einige derselben auf verschiedene Weise hervorbringen. Es lassen z. B. manche Tonlehrer erst fünfstimmige Accorde mit 4 Terzen übereinander bilden (die wir später kennen lernen werden), deren Grundton nachher weggenommen wird, wodurch alsdann Vierklänge oder Septimenaccorde entstehen. Ferner ist uns bekannt, daß wir aus dem einen großen Dreiklang alle übrigen Dreiklänge gebildet haben, ebenso könnten wir aus dem einen Dominantaccord alle übrigen Septimenaccorde durch Umbildung gewinnen, z. B.:



Doch wir können denselben Weg etwas kürzer machen. Zwar lösen sich die beiden ersten Septimenaccorde nach C-dur und A-moll auf, was uns ganz erwünscht ist, allein die beiden andern gehen in andere Tonarten, der vierte sogar in eine ziemlich entfernte, nach As-dur, was, wie sich denken läßt, ihre Umbildung veranlaßt. Nun sehen wir an diesen vier Septimenaccorden, daß immer Dreiklänge ihre Grundlage oder

ihren Unterbau bilden, und zwar ein großer, kleiner und zwei verminderte. Es wird daher geradezu das Einfachste sein: wir wählen die uns bekannten Dreiklänge auf den Tonstufen der C-dur- und A-moll-Leiter (welche Methode wir schon von der Intervallenlehre an bis jetzt befolgt haben) und setzen jedem derselben noch einen weiteren Ton auf, welcher, vom Grundton des Dreiklangs an gerechnet, immer eine Septime bildet, nämlich:

Dem verminderten Dreiklang von A-moll *): gis h d noch f, — verminderte Septime,
Dem Molldreiklang des zweiten Tons von C-dur: d f a noch c, — kleine Septime,
Dem verminderten Dreiklang von C-dur (welcher auch auf A-moll Bezug hat): h d f noch a, — kleine Septime,
Dem großen Dreiklang der Tonika von C-dur: c e g noch h, — große Septime,
Dem chromatischen Dreiklang Nro. 1 von C-dur: g h dis noch f, — kleine Septime,
Dem chromatischen Dreiklang Nro. 2 von A-moll: dis f a noch c, verminderte Septime,
Dem chromatischen Dreiklang Nro. 3, hier in Bezug auf A-moll: h dis f noch a, — kleine Septime,

welche Septimenaccorde wir hiemit in Noten aufstellen und wobei einstweilen zur bessern Verständigung durch die beigefügten Nötchen die Vorbereitungen **) und Auflösungen dieser Accorde angedeutet werden.



*) Bekanntlich haben immer zwei verminderte Dreiklänge auf eine Molltonart Bezug, z. B. auf A-moll h d f und gis h d (Abschnitt 9). Letzteren Dreiklang wählen wir, um ihm noch einen weitern Ton als Septime beizufügen. Daß gis h d kein chromatischer Dreiklang sei, so wenig als h d f, da gis in A-moll nicht leiterfremd ist, wurde schon Abschnitt 12 bemerkt.

**) Vorbereitung s. Abschnitt 15.



Anmerkung. Diese chromatischen Accorde haben in einzelnen ihrer Intervalle eine enge, gedrückte Lage, daher sie zugleich in der Versetzung gegeben sind.

Da der Schüler mit den 6 Dreiklängen längst bekannt ist, so werden ihm obige 7 Septimenaccorde keine Schwierigkeit machen. Aus der Intervallenlehre weiß er, daß es nur 3 Septimen, eine große, kleine und verminderte gibt. Daß aber mit dem Dominantaccord 8 Septimenaccorde herauskommen, hat seinen Grund darin, daß z. B. die kleine Septime fünfmal und die verminderte Septime zweimal mit verschiedenen Dreiklängen verbunden wird, wozu noch die große Septime mit dem großen Dreiklang kommt. Mehrere dieser Septimenaccorde machen eine andere Fortschreitung als der Dominantaccord *), was eine natürliche Folge ihrer Umbildung ist, wobei sie jedoch stets Septimenaccorde bleiben. In gewissen Harmoniefolgen aber gleicht, wie wir später sehen werden, die Bewegung einiger derselben wieder ganz der des Dominantaccordes.

Neunzehnter Abschnitt.

Verminderter Septimenaccord.

Der verminderte Septimenaccord, bestehend aus dem verminderten Dreiklange mit verminderter Septime (wohl der wichtigste nach dem

---

*) Doch auch dieser macht, namentlich bei den Trugschlüssen (Abschnitt 16), öfters eine andere Fortschreitung.

Dominantaccord) hat auf dem siebenten Ton der Mollleiter seinen Sitz. Er bedarf wie der Dominantaccord keiner Vorbereitung, d. h. er kann frei eintreten. Derselbe folgt hier mit seinen Umkehrungen und Versetzungen in A-moll.



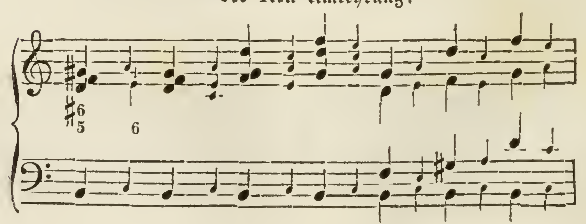
Die Septime dieses Accords löst sich abwärts auf, sie mag oben in der Mitte oder im Basse liegen. Der Grundton geht aufwärts, die Quinte abwärts, die Terz ab- und aufwärts, im Fall dadurch keine Quinten gemacht werden, z. B. im nächsten Stammaccord geht die Terz, um Quinten zu vermeiden, aufwärts; in der nächsten Versetzung auf- und abwärts. Im $\frac{6}{5}$ Accord kann die Terz d ab- und aufwärts gehen. Im Sekundaccord geht die Sexte d ab- und aufwärts, falls keine Quinten gemacht werden.



Auflösungen des Stammaccordes:



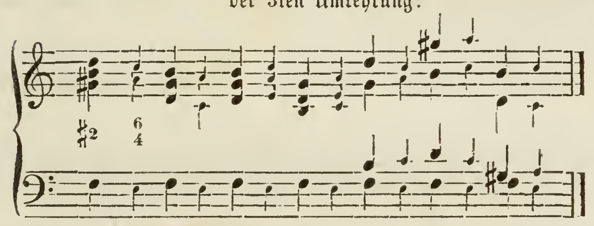
der 1ten Umkehrung:



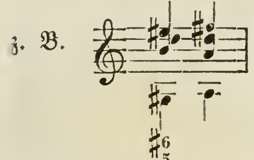
der 2ten Umkehrung:



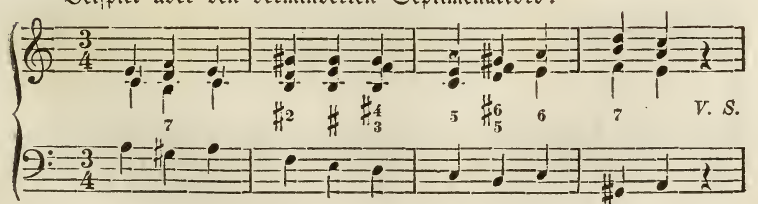
der 3ten Umkehrung:



Die verminderte Septime geht hie und da auch in die Durtonart, z. B.  Ferner geht sie manchmal einen halben Ton aufwärts, nämlich: In diesem Fall wird übrigens auch der $\frac{6}{5}$ Accord des verminderten Septimenaccords: eis gis h d gesetzt, z. B.



Beispiel über den verminderten Septimenaccord:





Im Sekundaccord, Takt 2, geht die Sexte d aufwärts. Bei a) und b) sind es 2 Umkehrungen des verminderten Septimenaccords von D-moll, welcher bei c) selbst erscheint.

Die Mollleiter mit dem verminderten Septimenaccord vermischt.

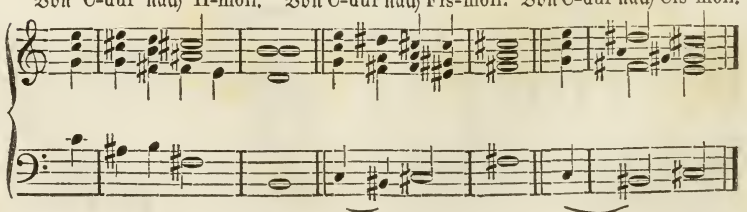


Der verminderte Septimenaccord eignet sich vorzüglich auch zu Ausweichungen, z. B.:

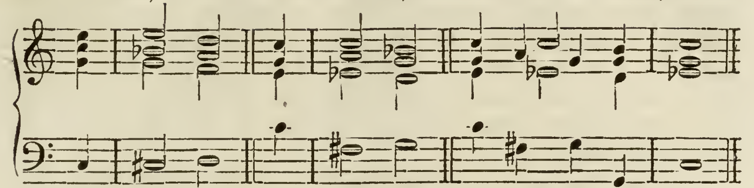
Von C-dur nach A-moll. Oder mit dem vermind. Septimenaccord des erhöhten 4ten Tons. Von C-dur nach E-moll.



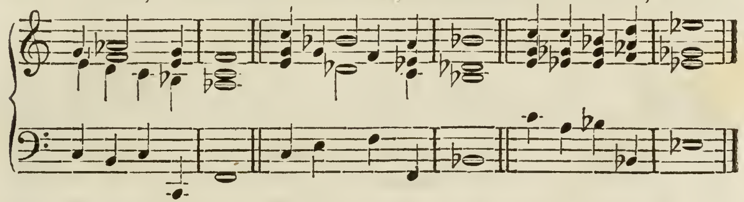
Von C-dur nach H-moll. Von C-dur nach Fis-moll. Von C-dur nach Cis-moll.



Von C-dur nach D-moll. Von C-dur nach G-moll. Von C-dur nach C-moll.



Von C-dur nach F-moll. Von C-dur nach B-moll. Von C-dur nach Es-moll.



Es darf kaum bemerkt werden, daß bei mehreren dieser Ausweichungen der Schluß in Dur nicht weniger gut klingt, als in Moll. Nur muß alsdann statt der kleinen Terz, wenn sie sich vor dem Schlusse der betreffenden Tonart zeigt, die große genommen werden, z. B. in der Ausweichung oben „von C-dur nach Fis-moll" würde man im dritten Accord ais statt a nehmen, in der letzten Ausweichung „von C-dur nach Es-moll" im dritten Accord g statt ges ꝛc.

Der verminderte Septimenaccord kann durch Anwendung der Versetzungszeichen (♯ und b) in viererlei Gestalten auftreten, d. h. vierdeutig werden, wodurch viererlei Ausweichungen entstehen, was man die Mehrdeutigkeit der Harmonie heißt, nämlich:



a) ist der verminderte Septimenaccord von A-moll; b) die erste Umkehrung desselben von Fis-moll (Stammaccord: eis, gis, d, h); c) die zweite Umkehrung dieses Accords von Es-moll (Stammaccord: d, f, as, ces); d) die dritte Umkehrung von C-moll (Stammaccord: h, d, f, as).

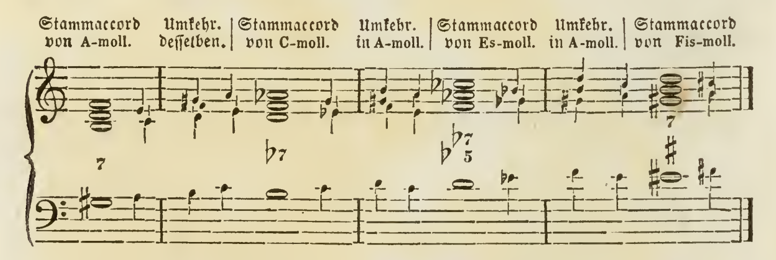
Solche Verwechslungen, deren man sich bedient, um schnelle, überraschende Ausweichungen in entfernte Tonarten zu machen, heißt man

enharmonische Mehrdeutigkeit, wenn z. B. gis mit as in einem Accord (enharmonisch) verwechselt wird, wodurch im Klange keine Veränderung stattfindet, aber doch eine ganz andere Auflösung erfolgt. Man sagt daher: cis und des, dis und es ꝛc. sind enharmonische Töne, ebenso Accorde und Tonarten, wenn sie ohne Veränderung des Klanges verschiedene Namen haben, wie z. B. die Tonart oder die Accorde Cis-dur und Des-dur.

Ferner kann aus jedem verminderten Septimenaccord durch Vertiefung eines Tones ein Dominantaccord, oder eine seiner Umkehrungen gemacht werden und hierauf die Ausweichung erfolgen, z. B.:



Ja, es kann nicht nur der verminderte Septimenaccord als Stammaccord in obigen Gestalten erscheinen, sondern auch jede Umkehrung desselben zu einem neuen Stammaccord mittelst der Versetzungszeichen gemacht werden. Wir wollen daher den verminderten Septimenaccord von A-moll nochmals hier aufstellen. Die übrigen Takte sollen seine Umkehrungen in kleinen Nötchen und zugleich den neuen Stammaccord in ganzen Noten enthalten:



Wenn man nun bedenkt, daß der Grundton des verminderten Septimenaccords von C-moll (im vorigen zweiten Takt) auch ces, also die dritte Umkehrung des verminderten Septimenaccords von Es-moll: d, f, as, ces; daß ferner derselbe Septimenaccord im zweiten Takt auch: h, d, eis, gis, also die zweite Umkehrung des verminderten Septimenaccords von Fis-moll, — folglich diese erste Umkehrung des verminderten Septimenaccords von A-moll abermals vierdeutig sein

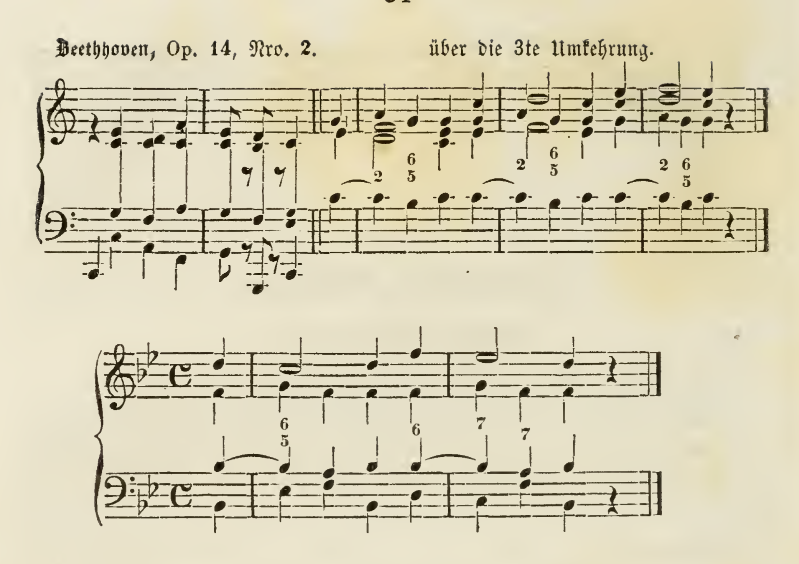
kann, so wird man sich eine Vorstellung von dem Harmoniereichthum machen können, welcher in der enharmonischen Verwechslung dieses Accords liegt.

Zwanzigster Abschnitt.

Weicher Septimenaccord.

Dieser Accord entsteht, wenn man dem Molldreiklang des zweiten Tons von C-dur (d f a) aufwärts noch c als kleine Septime beifügt. Letztere löst sich, wie immer, abwärts auf, wird aber gewöhnlich vorbereitet.

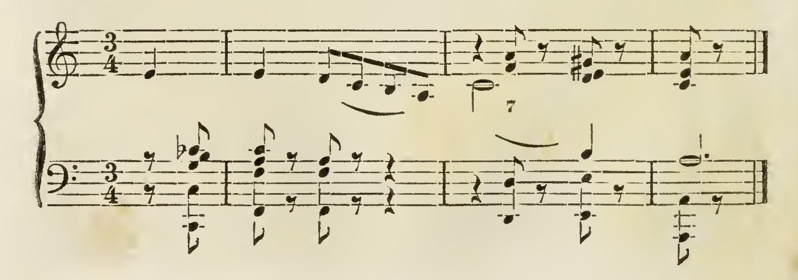




Doch geht dieser Accord in der Versetzung (wodurch Quinten vermieden werden) auch nach A-moll, z. B.:



In seinem „Elias" hat Mendelssohn (Nro. 26) diesen Accord auf eine ausdrucksvolle Weise angebracht, welche Stelle hier in Beziehung auf A-moll übertragen ist:



Die erste Umkehrung dieses Accords oder der $^{6}_{5}$ Accord kommt häufig bei den Tonschlüssen der Durchoräle vor, z. B.:



Einundzwanzigster Abschnitt.

Kleiner Septimenaccord des 7ten Dur- und 2ten Molltons.

Dieser Accord entsteht, wenn dem verminderten Dreiklang des siebenten Tons von C-dur noch a als kleine Septime beigefügt wird. Er hat wie sein Dreiklang Bezug auf C-dur und A-moll. Für C-dur steht er also auf dem siebenten Ton der Leiter h, für A-moll auf dem zweiten Ton der Leiter, mithin auf demselben h. In Beziehung auf C-dur tritt er frei (ohne Vorbereitung) auf:

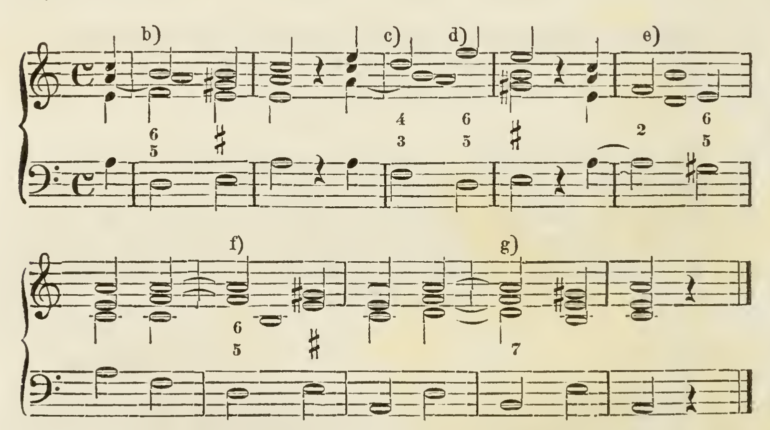


Beispiele in Beziehung auf C-dur.



a) Stammaccord von G-dur. Die dritte Umkehrung eignet sich mehr für die Molltonart und wird daher im nächsten Beispiel vorkommen.

Der vorige Accord in Bezug auf A-moll, wo die Septime gewöhnlich vorbereitet wird.

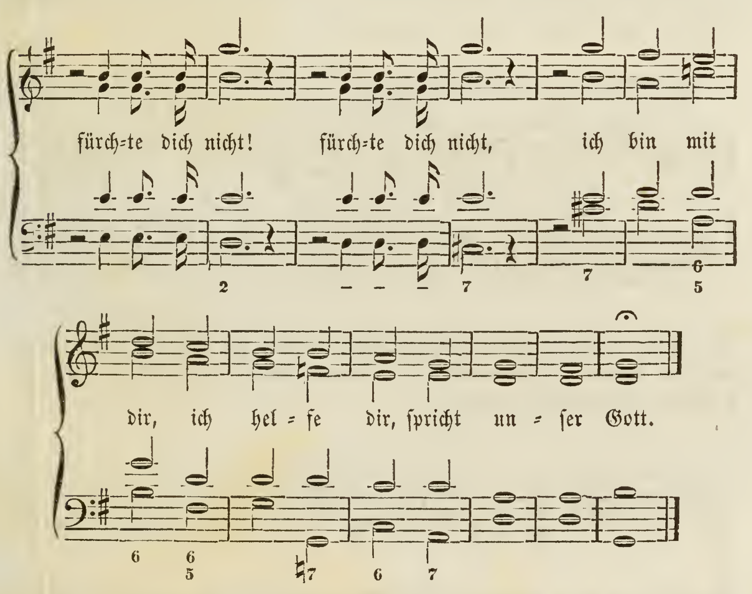


Der Schüler wird im vorigen Beispiel die Septime vor ihrem Anschlag jedesmal als Consonanz vorbereitet finden. Bei b) erscheint die erste Umkehrung, bei c) und d) die zweite und erste, bei e) die dritte, bei f) die erste und bei g) der Stammaccord. Die erste Umkehrung ist in 3 verschiedenen Lagen gegeben.

Auch von diesem Accord findet man die erste Umkehrung oder den $\substack{6\\5}$ Accord stets bei den Choralschlüssen in Moll, nämlich:



Noch folge hier ein Beispiel der meisten bis jetzt abgehandelten Septimenaccorde, aus Mendelssohns Elias (Nro. 22 Chor), nämlich des kleinen Septimenaccords mit weichem Dreiklang, des kleinen Septimenaccords des siebenten Tons der harten Leiter, so wie des Dominantaccords:

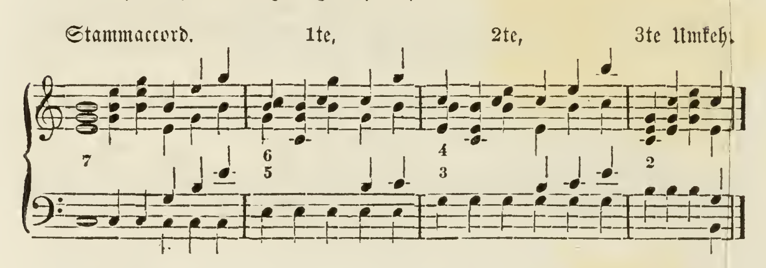


Der Schüler wird im Stande sein, die Septimenaccorde des vorigen Beispiels, ihre Umkehrung, sowie ihre Tonarten anzugeben, was ihm die Bezifferung erleichtern wird. Die Erklärung des drittletzten Accords wird später vorkommen.

Zweiundzwanzigster Abschnitt.

Großer Septimenaccord.

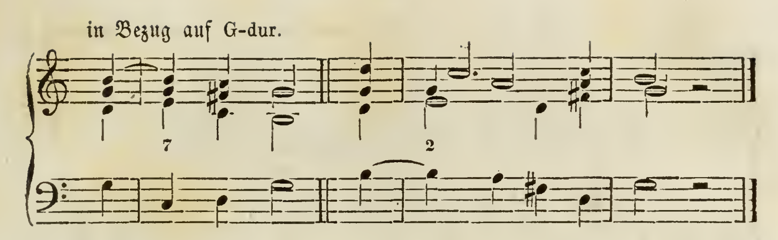
Wird dem großen Dreiklange der Tonika von C-dur die große Septime h beigefügt, so entsteht der große Septimenaccord, dessen Septime ihrer Härte wegen gewöhnlich vorbereitet wird.



Daß dieser scheinbar ungenießbare Accord in der Anwendung, namentlich durch die Vorbereitung bedeutend milder wird, geht aus nachstehenden Beispielen hervor:



in Bezug auf G-dur.



Doch gibt es auch Fälle genug, wo die große Septime blos durchgehend erscheint, z. B.:

8 7

*)

4
5 3

Mendelssohn „Elias“ Nro. 15
(ohne Vorbereitung.)

6 —
5

der sei = ner har = ret.

7

*) Ein nicht so gewöhnlicher, einfacher Durchgang, wie obiger, ist, wenn bei der dritten Umkehrung der ganze Dreiklang zu der im Basse liegenden Septime ein- oder mehrere Male frei (ohne Vorbereitung) angeschlagen wird, wie z. B. in Mendelssohns Paulus, Chor: „Mache Dich auf, werde Licht!“ Während nämlich der Chor die Worte: „Werde Licht!“ zweimal auf dem Dreiklang im stärksten Forte ausruft, ergreifen die Bässe des Orchesters fortissimo

Ferner lassen sich aus den Septimenaccorden folgende bekannten Gänge bilden:



Doch merkt man bei a) und b) daß die beiden Septimenaccorde einen andern Weg als sonst nehmen und daß sie hier wieder gleichsam als Dominantaccorde erscheinen, nämlich:



Denn a) und b) lösen sich ursprünglich so auf:

(Siehe Abschnitt 18, letzte Bemerk.)

---

die im Basse liegende Septime, so daß sich wohl mancher Theoretiker wird gestehen müssen: eine solche gewaltige, erhabene Wirkung wäre durch die regelmäßige Vorbereitung dieses Accords nie erreicht worden. Es wird also immer darauf ankommen zu wissen, wie eine Harmonie nach Beschaffenheit der Umstände auf diese oder jene Weise zu behandeln sei. Die Gewissenhaftigkeit der Alten hätte hier jedenfalls regelmäßig vorbereitet.

Dreiundzwanzigster Abschnitt.

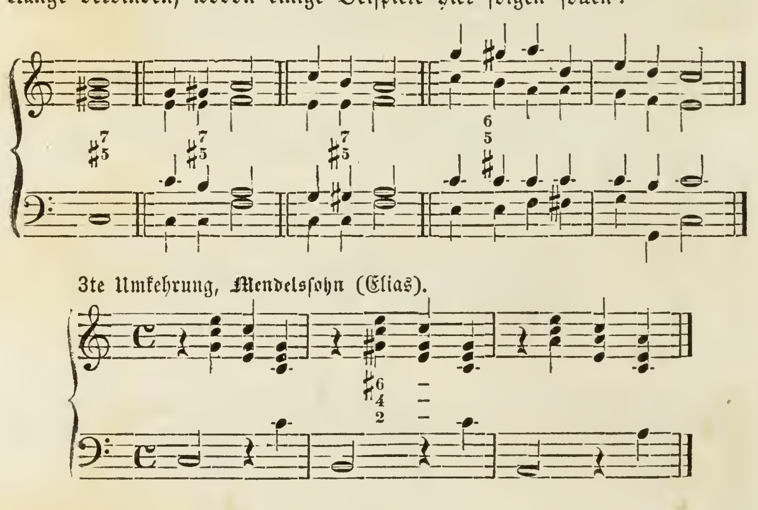
Chromatischer Septimenaccord Nro. 1.

Hier ist die kleine Septime mit dem (chromatischen) übermäßigen Dreiklang Nro. 1 verbunden, oder man könnte auch sagen: es ist der Dominantaccord mit übermäßiger Quinte. Daß letztere sich aufwärts auflöst, ist schon früher bemerkt worden. Dieser Accord, in seinen Intervallen zu eng, ist nur in den Versetzungen anwendbar, nämlich:





So kann man auch die große Septime mit dem übermäßigen Dreiklange verbinden, wovon einige Beispiele hier folgen sollen:



Vierundzwanzigster Abschnitt.

Chromatischer Septimenaccord Nro. 2.

Wenn wir dem chromatischen Dreiklang Nro. 2, d. h. dem doppeltverminderten Dreiklang auf dem erhöhten vierten Ton von A-moll: dis f a noch c als verminderte Septime beifügen, so erhalten wir folgenden Septimenaccord, welcher auf A-moll Bezug hat:



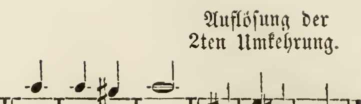
Schon bei der Abhandlung des Dreiklangs dieses Septimenaccords wurde bemerkt, daß seine erste Umkehrung in der heutigen Musik sehr oft in Anwendung komme. Daß dies auch mit obiger erster Umkehrung dieses Septimenaccords (Quintsextaccord mit übermäßiger Sexte) der Fall sei, kann beinahe jedes Tonstück beweisen.

Die Auflösungen dieses Accords:

Des Stammaccords.

Um Quinten zu vermeiden.

Die Auflösung der 1ten Umkehrung.





Auflösung der 3ten Umkehrung. Auflösung nach A-moll mit Uebergang auf die Dominante von E-dur:



Der Schüler wird folgende Accorde bei a) und b) zu unterscheiden wissen:



Beispiele. **Mendelssohn** (Paulus):





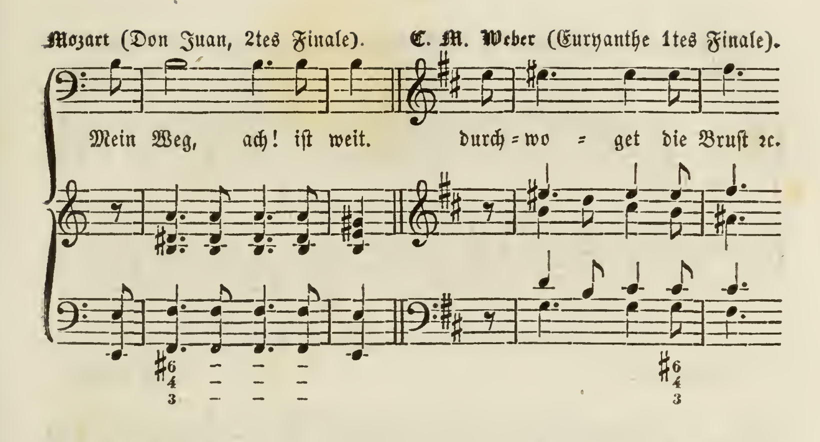
Der Quintsextaccord (mit übermäßiger Sexte) des letzten Beispiels auf: „rufe" ist Abschnitt 12 und 15, erst dreistimmig, dann vierstimmig als übermäßiger Sextaccord des doppelverminderten Dreiklangs in demselben Beispiel zu finden.

Fünfundzwanzigster Abschnitt.

Chromatischer Septimenaccord Nro. 3.

Bei der Bildung der chromatischen Dreiklänge (Abschn. 12) haben wir den hartverminderten Dreiklang Nro. 3 : h dis f als nicht vollständig genug nur mit einem einzigen dreistimmigen Beispiel in Beziehung auf C-dur aufgestellt. Wird dieser Dreiklang nun mit der kleinen Septime verbunden (h dis f a), so finden wir, daß er vorzugsweise nach A-moll modulirt, und daß namentlich seine zweite Umkehrung ebenso häufig als die erste Umkehrung des im vorigen Abschnitt abgehandelten Septimenaccords in der heutigen Musik vorkommt. Auch dieser Accord ist in seiner ersten Lage zu eng und wird daher nur in seinen Versetzungen gebraucht, nämlich:





Sechsundzwanzigster Abschnitt.

Der Nonenaccord.

Fügen wir dem Dominantaccord g h d f noch a hinzu, so entsteht ein Accord mit 5 Tönen, nämlich: Allein wir brauchen für den vierstimmigen Satz bekanntlich nur 4 Töne und lassen daher seine Quinte d weg, welche eher als die Terz entbehrt werden kann. Jenen Nonenaccord mit 5 Tönen aber werden wir später auf eine andere Weise in Anwendung bringen.

Der Nonenaccord mit 4 Tönen (Prime, Terz, Septime und None) kann groß oder klein sein, nämlich: groß, klein, Hinsichtlich der Bewegung folgt er ganz dem Dominantaccord. Der Grundton geht nach C (in die Tonika) oder kann auch auf der Dominante verweilen, während inzwischen andere Accorde sich bilden; die Terz geht aufwärts, die Septime und None abwärts. Dieser Accord hat ohne die Quinte 3 Umkehrungen, wobei jedoch einige Töne in die höhere Octave verlegt werden müssen, weil sonst in der engen Lage der Grundton zwischen die Septime und None kommen würde. Der Nonenaccord wird gewöhnlich im strengen, weniger im freien Satze vorbereitet.

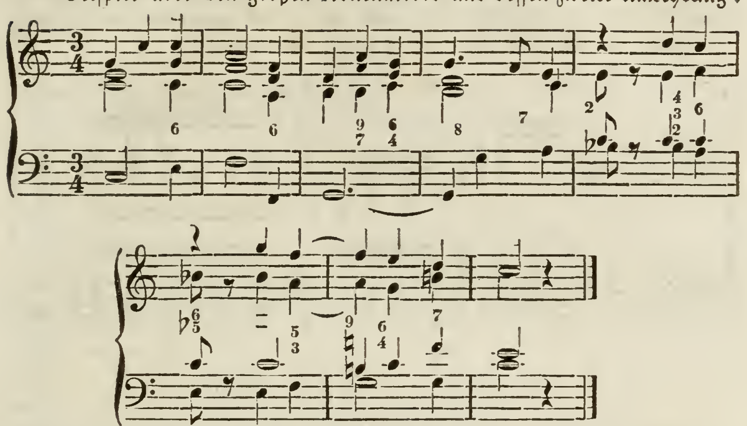


a) Der große Nonenaccord ohne Vorbereitung; b) und d) seine erste Umkehrung; c) die erste Umkehrung des kleinen Nonenaccords.

---

*) Hier ist es für die Vergleichung der beiden Nonenaccorde zweckmäßiger, dem Schüler den kleinen Nonenaccord statt in A-moll in C-moll zu geben.

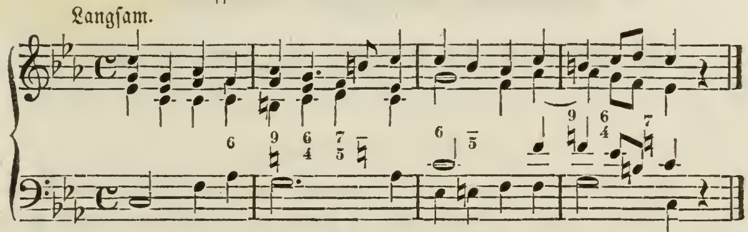
Beispiel über den großen Nonenaccord und dessen zweite Umkehrung:



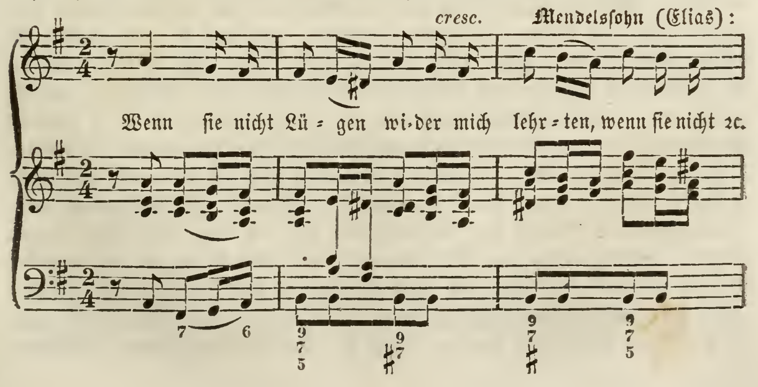
In den letzten Takten des vorigen, so wie des nächsten Beispiels bietet sich eine schickliche Gelegenheit dar, den großen und kleinen Nonenaccord vorzubereiten.

Beispiel über den kleinen Nonenaccord.

Langsam.



Ein Beispiel, wo der kleine Nonenaccord frei angeschlagen und daher ziemlich hart, aber doch der Sache angemessen erscheint:



An den vorigen Nonenfolgen ist auch zu sehen, wie in gewissen Lagen die Terz weggelassen und dafür die Quinte genommen werden kann.

Noch ein Beispiel über den großen Nonenaccord.



Siebenundzwanzigster Abschnitt.

Die Vorhaltstöne des Dreiklangs und Dominantaccords.

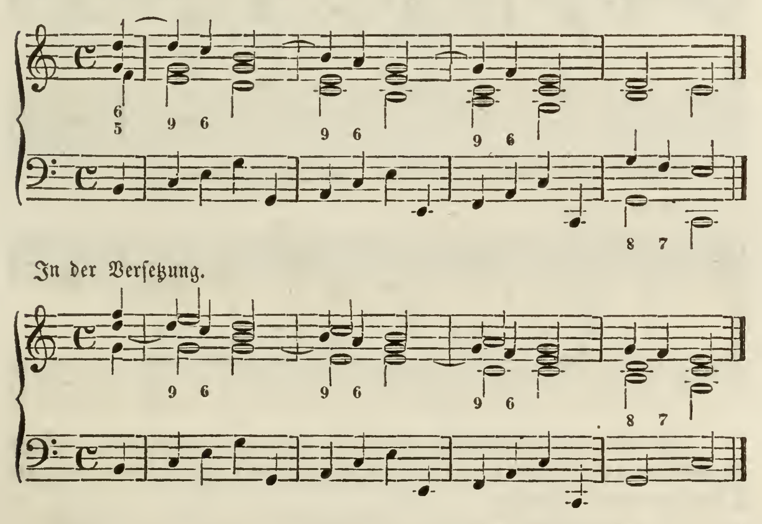
1. Des Dreiklangs.

Wir sehen bei a) den Quintsextaccord, welcher sich in den Dreiklang auflöst. Beide Accorde sind in ihren drei bekannten Lagen oder Versetzungen gegeben. Hier ist es nun oft der Fall, daß bei der Auflösung in den Dreiklang ein oder auch mehrere Töne des vorigen Accords an ihrer Stelle bleiben, oder ihren Eintritt in den nächsten Accord verzögern und sich später in diesen auflösen, wie bei b) zu ersehen ist. Einen solchen Ton heißt man Vorhalt. Oder man könnte auch bei b) sagen: die Octave des Dreiklangs c ist durch den Vorhalt d zurückgehalten. — Ein Vorhalt muß vorbereitet werden, d. h. er muß im vorhergehenden Accord als harmonisches Intervall (als wohlklingender Ton) vorhanden sein, ehe er, gewöhnlich mit Bindung versehen, im nächsten Accord und zwar in derselben Stimme zur Dissonanz wird. Ausnahmen in Betreff der Vorbereitung gibt es aber auch hier, wovon später. Ferner muß, wie schon bemerkt, ein Vorhalt sich in den nächsten Accord auflösen, oder es muß für den fremden, nicht einheimischen Ton der harmonische (accordeigene) Ton erscheinen. Auch dürfte hier noch einmal wiederholt werden, daß die Vorbereitung einer Dissonanz

auf dem leichten und der Eintritt (Anschlag) auf dem schweren Takttheil geschieht.



Die große None, welche im vorhergehenden $\frac{6}{5}$ Accord durch die Terz d vorbereitet wurde, erscheint also hier als Vorhalt theils über, theils zwischen den Tönen des Dreiklangs und löst sich in seine Octave c auf *). In den nächsten oft gehörten Harmoniefolgen, welche dem Lernenden ein klares Bild der Vorhalte geben, wird c zur Sexte, weil der Baß nach e schreitet. Die None löst sich daher in die Sexte auf.



So kommt durch die Vorhalte in das starre Accordwesen, das bis jetzt gleichsam nur in geschlossenen Gliedern sich bewegte, mehr Freiheit und melodisches Leben.

---

*) Dieser Nonenaccord oder Dreiklang mit der einfachen None als Vorhalt ist von dem eigentlichen Nonenaccord mit der kleinen Septime : c e b d wohl zu unterscheiden, welcher bekanntlich eine ganz andere Fortschreitung als jener hat, nämlich nach F-dur : f a c.

Die None als Vorhalt über den beiden Umkehrungen, Sext- und Quartsextaccord des Dreiklangs:

Beispiel, die None über dem Sextaccord:



a) kleine None, b) große None.

Die große und kleine None über dem Quartsextaccord:

Langsam.



Beispiel mit kleiner None über den Quartsextaccord:

Sehr langsam.

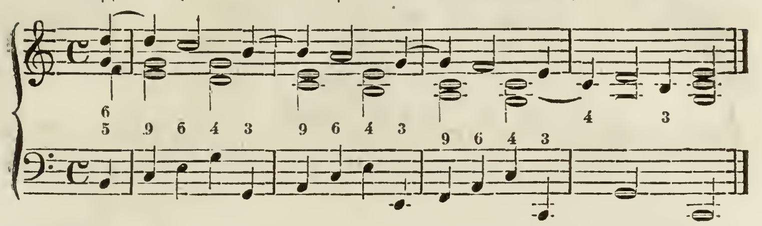


Die Terz des Dreiklangs durch die Quarte aufgehalten, welcher Accord Quartquintenaccord heißt und blos mit 4 oder auch mit $\frac{5}{4}$ beziffert wird, nämlich:

(In dreierlei Lagen.)

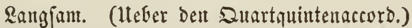



Beispiele (über den Quartquinten- und Nonenaccord).



In der Versetzung.




Letztere Beispiele sind auch in Moll zu üben.

Langsam. (Ueber den Quartquintenaccord.)



Langsam. (Ueber den Quartquinten- und Nonenaccord.)

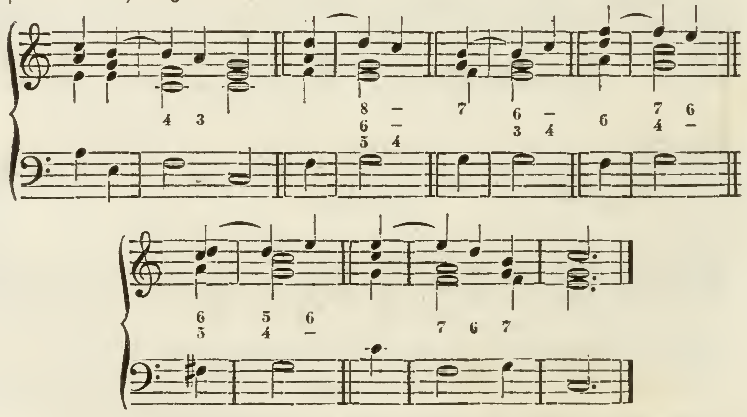




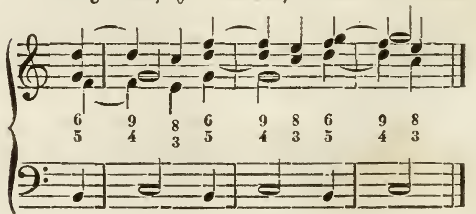
Auch die große Septime wird in Verbindung mit dem Dreiklang Vorhalt und löst sich hier aufwärts auf:



Noch kann man sich folgende einfache Vorhalte des Dreiklangs und seiner Umkehrungen merken:



Der Dreiklang durch zwei Töne, None und Quarte aufgehalten:




Beispiel.
Der Dreiklang durch die Septime und Quarte aufgehalten:
Der Sextaccord durch None und Septime aufgehalten:
Der Sextaccord durch None und Quinte aufgehalten:
Der Sextaccord durch Septime und Quinte aufgehalten:

Der Dreiklang durch 3 Töne, None, Quarte und die hier aufwärts gehende Septime aufgehalten. (Hier kann man auch annehmen, daß der Baß des Dominantaccords in die Tonika voraus tritt, während die drei Oberstimmen noch zurück bleiben und einen Vorhalt bilden:)



Der Dreiklang durch die None, (welche hier aufwärts geht,) Sexte und Quarte aufgehalten:



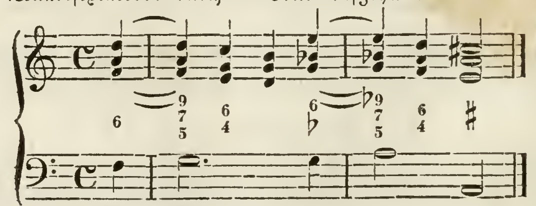
(Nach der aufwärts gehenden None wird die darauf folgende Terz gern als Decime mit 10 beziffert.)

a) Man verwechsle diesen Vorhalt nicht mit der dritten Umkehrung des kleinen Septaccords mit vermindertem Dreiklang auf dem zweiten Ton von A-moll (h d f a), Abschn. 21, ebenso b) mit der dritten Umkehrung des kleinen Septaccords mit weichem Dreiklang (d f a c), Abschn. 20, welche Sekundenaccorde eine ganz andere Behandlung und Auflösung haben.

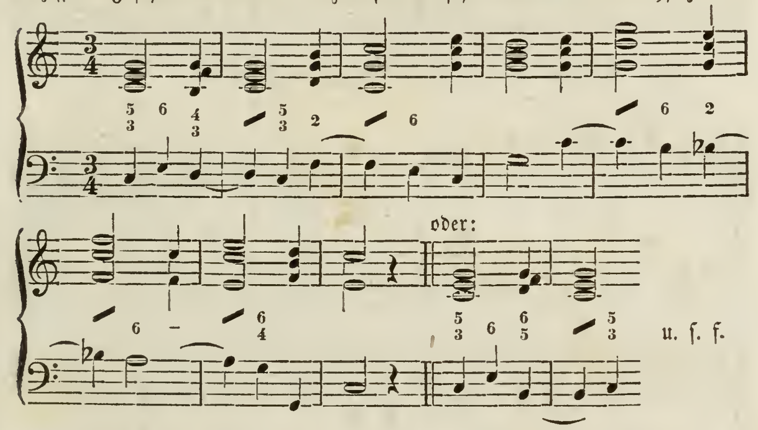
Der Sextaccord durch 3 Töne aufgehalten:



Der Quartsextaccord durch 3 Töne aufgehalten:



Wie die Oberstimmen der Dreiklänge, so können auch die Grundtöne der letzteren und ihrer Umkehrungen durch Vorhalte zurückgehalten werden. Dergleichen Baßtöne werden ebenfalls vorbereitet. Der Vorhalt wird mit einem schief stehenden Strich bezeichnet und die Bezifferung erst über die aufgelöste Baßnote gesetzt, wobei aber der zur zweiten Baßnote gehörige Accord schon zur ersten Note angeschlagen wird (von welcher Bezifferung schon am Ende des zwölften Abschnitts die Rede war), z. B.:



2. Die Vorhaltstöne des Dominantaccords.

Zuerst geben wir den Dominantaccord in seinen verschiedenen Lagen:



Der Dominantaccord durch einen Ton, die Quarte aufgehalten:

Andere Vorbereitungs=

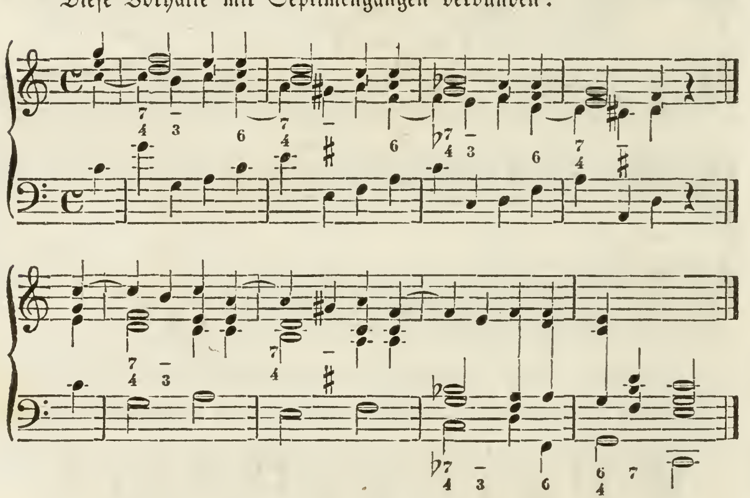


*) Dergleichen Accorde, die weiter nichts sind, als bloße Vorhalte, haben manche Theoretiker mit großartigen Namen ausgestattet, wie Undecimen=Septi=

töne: ohne Quinte, in Moll.



Diese Vorhalte mit Septimengängen verbunden:



In weiterer Harmonie:



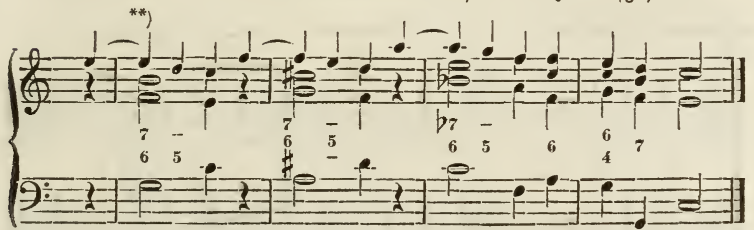
---

menaccorde, und dadurch dem Schüler die Sache sehr erschwert. Der Lehrer hat dem Schüler blos die einfache Erklärung zu geben, daß hier beim Septimenaccord die Terz h durch die Quarie c zurückgehalten sei.

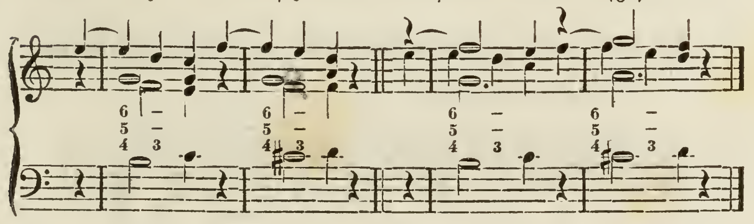
Die Quarte beim Dominantaccord und die None beim darauf folgenden Dreiklang Vorhalt:



Die Quinte des Dominantaccords durch die Sexte aufgehalten:

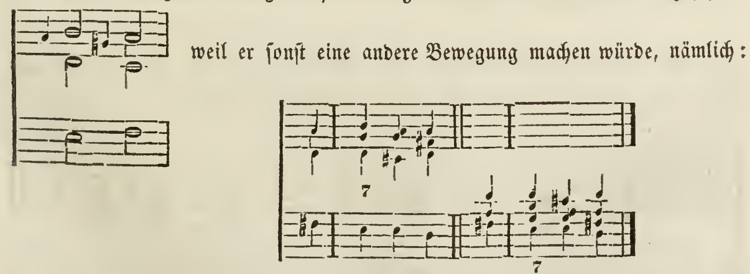


Die Terz des Quintsextaccords durch die Quarte aufgehalten:



---

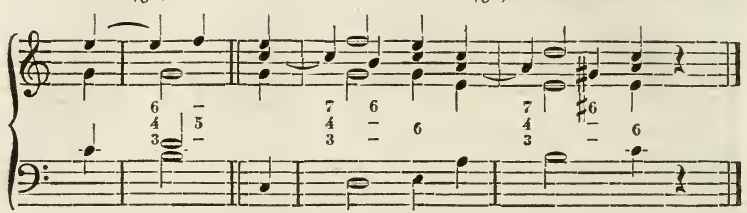
*) Hier, wo gis nicht gesetzt werden kann, ist dieser Septimenaccord mit weichem Dreiklang e g h d eigentlich als umgeänderter Dominantaccord anzusehen: weil er sonst eine andere Bewegung machen würde, nämlich:



**) Dieser Septimenaccord mit seinem Vorhaltston war nach Knecht ein Terzdecimen-Septimenaccord!

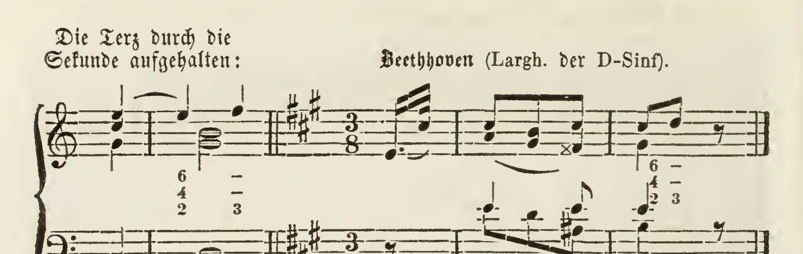
Die Quinte durch die Quarte aufgehalten:

Die Sexte des Terzquartaccords durch die Septime aufgehalten:



Die Terz durch die Sekunde aufgehalten:

Beethhoven (Largh. der D-Sinf).



Die Quarte des Sekundaccords durch die Quinte aufgehalten:

(In dreierlei Lagen.)



So kann auch die Octave des Grundtons vom Dominantaccord (hier ohne Quinte) durch die None aufgehalten werden:

oder:

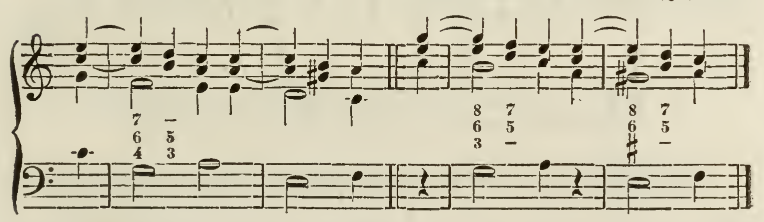


Der Dominantaccord durch zwei Töne, Quarte und Sexte, aufgehalten:

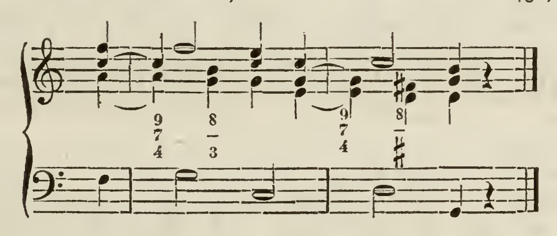


In der Versetzung:

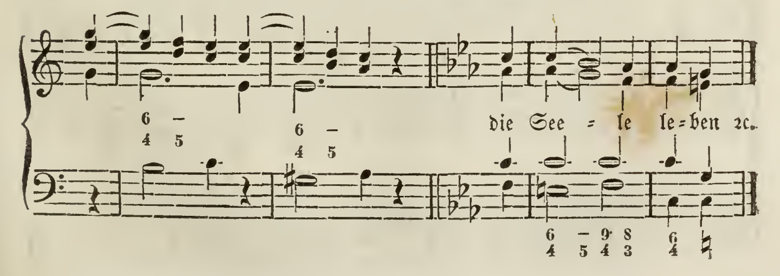
Der Dominantaccord durch die Octave des Grundtons und die Sexte aufgehalten:



Der Dominantaccord durch die None und Quarte aufgehalten:



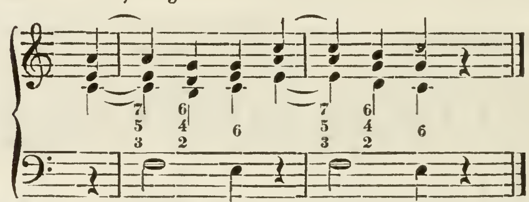
Der Quintsextaccord durch die Octave der Sexte und durch die Quarte aufgehalten: **Mendelssohn** (Paulus), Nro. 51.



Der Sekundaccord des Dominantaccords durch die Septime und Quinte aufgehalten:



Die dritte Umkehrung des Dominantaccords mit drei Vorhalten:

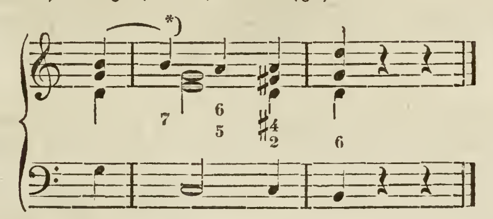


Vorhaltstöne des Dominantaccords und seiner Umkehrungen im Basse:

Beispiele.

Die Vorhaltstöne von einigen anderen Septimenaccorden.

Die Sexte des Quintsextaccords vom weichen Septimenaccord a c e g durch die große Septime aufgehalten:



Die Terz des verminderten Septimenaccords durch die Quarte, ferner im nächsten Takt die verminderte Septime durch die verminderte Octave aufgehalten:

Mendelssohn „Elias" Nro. 23.



Daß in manchen Fällen nicht vorbereitet wird, ist schon früher bemerkt worden. In freier Schreibart, und wo man es überhaupt angemessen findet, können z. B. Stellen wie folgende, ohne Vorbereitung, den Ausdruck nur verstärken:



---

*) Die beiden Vorhaltstöne, nämlich die große Septime oben, sowie die früher in diesem Abschnitt abgehandelte aufwärts schreitende große Septime (beide mit dem großen Dreiklang verbunden) sind zu unterscheiden von dem großen Septimenaccord, welcher bekanntlich eine andere Fortschreitung hat.

In zweistimmigen Sätzen kann es kommen, daß man, um richtig vorzubereiten, eine Stimme die andere **überspringen** lassen muß, z. B.:



Bei dieser Gelegenheit möge noch ein Beispiel folgen, wo sich die Stimmen wechselsweise **überspringen** (hier eigentlich einander nachahmen, wovon mehr im Anhang), so daß z. B. immer eine Stimme die Obersekunde der vorausgegangenen Stimme ergreift, während die frühere noch festhält, d. h. einen Vorhalt bildet, und nach ihrer Auflösung nun die andere Stimme überspringt, auf welche Weise zugleich Vorbereitung und Auflösung stets richtig erscheinen, wie an den beiden folgenden Singstimmen zu ersehen ist:

Langsam. Pergolesi, (Stabat mater).

Sopr.

Sta - - bat ma - - ter do- -

Alt.

Sta - bat ma - - ter do - - lo-

- lo - ro - - - - - - - sa,

- ro - - - - - - - - - - sa,

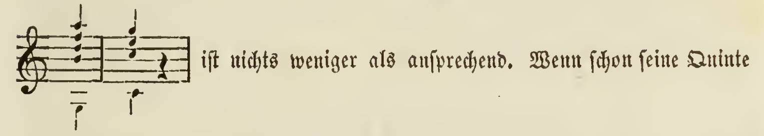
Achtundzwanzigster Abschnitt.

Fünfstimmige Accorde oder Vorhalte mit untergesetztem zweitem Baßton.

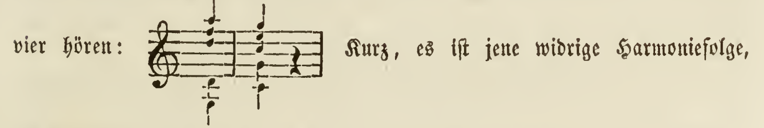
Hieher gehören alle diejenigen fünfstimmigen Harmoniebildungen, welche schon ohne die tiefste Grundstimme als vollständige Septimenaccorde erscheinen. Wir rechnen darunter auch den fünfstimmigen Nonenaccord, (der vierstimmige ist bereits Abschn. 26 abgehandelt.) Jener fünfstimmige aber, sei er nun ein wirklicher Nonenaccord, oder ein Septimenaccord mit untergesetztem zweitem Baßton, kann, da er ohnehin meist als Vorhalt erscheint, auf diese Weise, füglich unter die nachfolgenden fünfstimmigen Harmonien aufgenommen werden. *) Zwar setzten schon

---

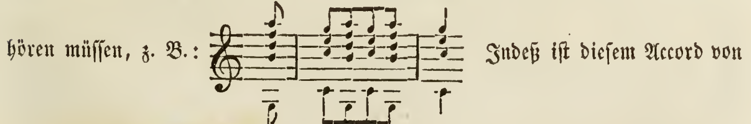
*) Dieser fünfstimmige Accord, wenn sein höchster Ton nicht als Vorhalt erscheint, wie er ebenfalls in manchen Lehrbüchern behandelt wird, nämlich:



ist nichts weniger als ansprechend. Wenn schon seine Quinte d aufwärts geht, klingt er in dieser Stellung und Auflösung doch so, als ob einige verborgene Quinten vorhanden wären, ja Manche wollen deren sogar vier hören:



Kurz, es ist jene widrige Harmoniefolge, welche wir heut zu Tage auch von der sogenannten Zieh-Harmonika der Knaben hören müssen, z. B.:



Indeß ist diesem Accord von guten Tonsetzern auch hie und da eine bessere Anwendung zu Theil geworden, indem der Baß entweder ruht, oder wie in Mendelssohns Paulus statt in die Tonika, in die höher gelegene Terz schreitet, wodurch die Uebelstände beseitigt werden. — Auch gibt Mendelssohn jenen zweiten Grundton den Baßinstrumenten, den darüber stehenden Septimenaccord aber den Singstimmen, gleichsam als ob er uns ein Bild von der Zusammensetzung dieser fünfstimmigen Harmonie aufstellen wollte.

die älteren Tonlehrer ihren Septimenaccorden tiefere Baßtöne unter, wie z. B. Albrechtsberger 2c., aber nur um daraus die schwülstigen sogenannten Undecimen- und Terzdecimenaccorde zu bilden, und es war gewiß für den Lernenden keine geringe Aufgabe, sich vollends durch die Knecht'schen Umkehrungen jener Ungeheuer hindurch zu arbeiten, bis es ihm — nach jenem System — klar wurde, folgende Zusammenstellung von Tönen sei die vierte Umkehrung von einem Undecimen-Septimenaccord:

Wir nehmen nun an, fünfstimmige Accorde, wenn sie in nachfolgender Gestalt erscheinen, seien Septimenaccorde mit einem zweiten Baßton, welcher bald auf der Dominante, bald auf der Tonika, oder auch auf der Terz (Mediante) sich mit seinem auf ihm ruhenden Septimenaccord aufstellt, wodurch entweder 1, 2, 3, oder auch alle 4 Töne zu Vorhalten werden können. Nur auf diese Weise werden dergleichen Harmoniegestalten dem Schüler klar und verständlich, welche bis jetzt in so vielen Lehrbüchern ein höchst verwickeltes und von Lehrern und Schülern gleich gefürchtetes Capitel bildeten.

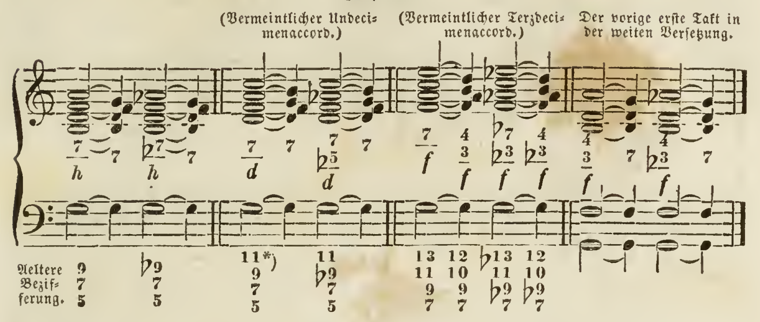
So ist auch die bisherige Bezifferung dieser Accorde unbedingt zu verwerfen und eine solche an ihre Stelle zu setzen, welche den wahren Tonverhältnissen derselben entspricht. Man beziffere daher in Fällen, wo die Oberstimmen ohne den tiefsten oder zweiten Baßton einen vollständigen Septimenaccord bilden, letzteren ohne Rücksicht auf jenen tiefsten Ton mit 7, setze den Buchstaben seines Grundtons darunter (d. h. statt einer Ziffer den Buchstaben des höheren Grundtons von dem Septimenaccord, welchen die rechte Hand greift) und trenne beide, Ziffer und Buchstaben, durch einen kurzen, wagrechten Strich. *) Die Umkehrungen eines Septimenaccords behandle man auf gleiche Weise, so lange der untergesetzte Ton nicht wirklicher Bestandtheil derselben, oder eines Dreiklangs und seiner Umkehrungen ist, in welchem Falle nach der bisherigen Weise beziffert wird, wie nachstehende Beispiele zeigen. Jedenfalls dürfte die Bezifferung folgender Accorde (und daß es solche Combinationen in der ältern wie in der neuern Musik gibt, ist aus nachfolgendem zu ersehen) einfacher und verständlicher sein, als die bisherige, welche nun mit jener zur Vergleichung hier aufgestellt wird. **)

---

*) Dieser Strich wäre entbehrlich, wenn der Buchstabe b in der bisherigen Bezifferung nicht die kleine Terz bezeichnen würde.

**) In Türks Generalbaßlehre finden sich zwar auch einige Beispiele, wo die Accorde des Orgelpunktes theils für sich allein, ohne den tiefsten Baß- oder Ruheton, theils mit demselben beziffert sind. Allein der Verfasser braucht hiefür ein drittes Notensystem, wodurch die Sache sehr weitläuftig und die Uebersicht dem Schüler keineswegs erleichtert wird.

Septimenaccorde oder Vorhalte mit untergesetzter Dominante als zweiter Baßton.



Dem Lernenden werden diese verschiedenen Septimenaccorde, welche bis auf den vierten Takt die rechte Hand in der engen Versetzung greift, aus den Abhandlungen derselben bekannt sein; d, f, as, c im zweiten Takt ist der kleine Septimenaccord auf dem zweiten Ton von C-moll, da dieser Accord dem auf der Dominante ruhenden zweiten Baßton zufolge sich nach C-moll neigt. Sonst geht dieser Accord bekanntlich auch nach Es-dur, dann heißt er „Septimenaccord auf dem siebenten Ton von Es-dur.“ Im dritten Takt ist f, as, c, es der weiche Septimenaccord von Es-dur, geht aber hier, wie der vorige Accord, ebenfalls nach C-moll.

Beispiele.

Mendelssohn (Lieder ohne Worte), hier nach C-moll übertragen.

Mendelssohn (Elias Nro. 5):



Septimenaccorde oder vorbereitete Vorhalte mit untergesetzter oder vorausgetretener Tonika oder Terz (Mediante).



Die vorigen nach der unteren Bezifferung angeblichen Undecimen- und Terzdecimenaccorde sind also nichts anders als **Vorhalte**, welche entstehen, wenn entweder der Grundton des Dominantaccords oder ein

---

*) Man sieht hier, daß vom Dominantaccord, als Vorbereitungsaccord, der tiefste Baßton Bestandtheil ist, daß aber vom nächsten Accord C h d f g bei der Bezifferung nur die vier Obertöne berücksichtigt und als Quintsextaccord behandelt sind, wobei h der höhere Grundton ist und C als der tiefere oder zweite untergeschobene Baßton angesehen wird.

zweiter untergesetzter Grundton anderer Septimenaccorde in die Tonika vorausttritt, während sich die Auflösung der Oberstimmen verzögert; oder wenn vollständige Septimenaccorde mit einem zweiten Baßton auf der Dominante erscheinen, wie an den ersten Harmoniebildungen dieses Abschnitts zu ersehen ist.



Nun folgen Beispiele über die Vorbereitung dieser Accorde, welche man auf verschiedene Weise, mit oder ohne Beziehung auf den untergesetzten zweiten Baßton, mit einem einzigen, oder mehreren der dissonirenden Töne vornehmen, oder, wo man es für gut findet, auch ganz unterlassen kann. **) Daß sowohl der Dominantaccord, als der verminderte Septimenaccord, sowie der Septimenaccord des siebenten Tons nicht vorbereitet werden dürfen, ist bekannt.

---

*) Die sogenannte Undecime wurde auch mit 4 und die Terzdecime mit 6 beziffert, wie oben im zweiten Accord die ältere Bezifferung zeigt.

**) Hiezu wird bemerkt, daß man in der sogenannten strengen oder gebundenen Schreibart (in Fugen und was dahin einschlägt) gewöhnlich ohne Ausnahme vorbereitet.

Beethoven, Op. 90.
(Hier in C-moll.)

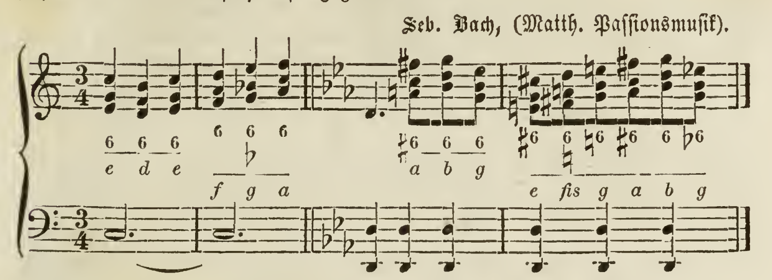
oder:

Nachträglich wird bemerkt, daß auch der Sekundaccord des Dominantaccords, mit der Tonika verbunden, durch die große Septime a), ebenso der Terzquartaccord durch die kleine Septime b) aufgehalten werden kann, z. B.:



Endlich können nach der neuen Bezifferung von gleichartigen vierstimmigen Stellen mit fortklingendem Baßton (dieser entweder ruhend oder öfter angeschlagen) auch nur die drei Oberstimmen als für sich bestehende Accorde einfacher so gegeben werden:

Seb. Bach, (Matth. Passionsmusik).



Die ältere Bezifferung würde hier nicht so leicht zu übersehen sein, da sie viel mehr Ziffern erforderte.

Neunundzwanzigster Abschnitt.

Vom neueren Choral.

Da bei der Harmonisirung des Chorals, als Volksgesang, im Allgemeinen nur die einfachen diatonischen Harmonien angewendet werden, folglich chromatische Accorde hier weniger zuläßig sind, so dürfte der Schüler durch die bisherigen Uebungen im mehrstimmigen Satze, insbesondere durch die zahlreichen vierstimmigen Bearbeitungen der Dur- und Molltonleiter im Stande sein, Choralmelodien, welche nicht den alten Kirchentonarten *) angehören, gut zu harmonisiren. Indeß werden hier noch einige Winke in Betreff der mehrstimmigen Behandlung, sowie der Modulationsordnung des neueren Chorals nicht überflüssig sein. Daß derselbe in letzterer Beziehung mehr zu unserer jetzigen Liedform gehört, jedoch bei ihm nicht die rhythmische Einrichtung wie bei den Liedermelodien stattfindet, ist auf den ersten Blick zu sehen. Der Lernende hat somit, nachdem er sich mit dem Charakter des Liedes und der Melodie

---

*) Siehe den folgenden Abschnitt.

vertraut gemacht hat, vorzugsweise auf die richtige Wahl der Tonart und der Harmonien, auf eine dem Choral angemessene Stimmenvertheilung, sowie auf einen guten Wechsel der Tonschlüsse sein Augenmerk zu richten. Der Umfang der 4 Stimmen darf beim Choral, sowohl für den Chor als Gemeindegesang nicht die Ausdehnung erhalten, wie es bei andern mehrstimmigen Gesangscompositionen der Fall ist. Folgender Umfang sollte ohne Noth nicht überschritten werden:

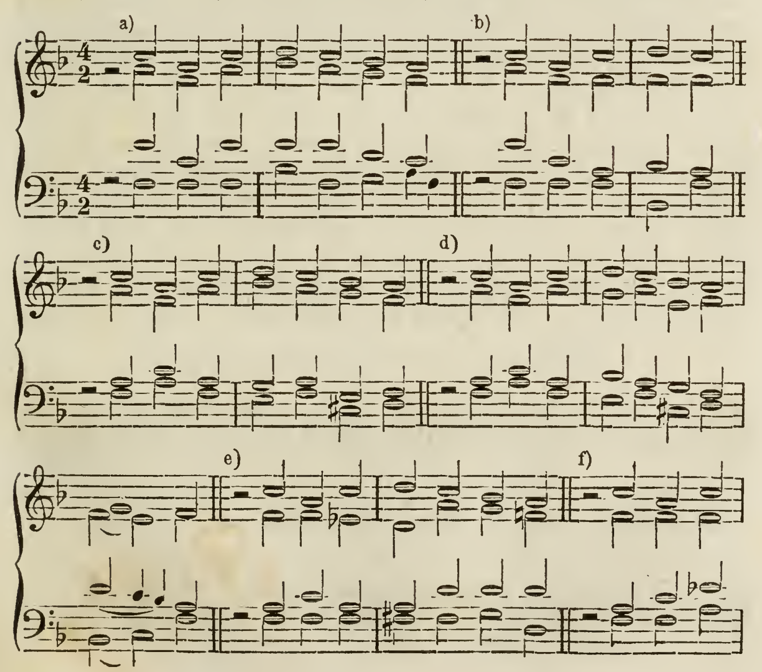


Daß ferner beim gemischten Satz die weiten und engen Harmonien ungezwungen und fließend in einander übergehen, auch die Mittelstimmen und der Baß stets einen natürlichen Gesang haben sollen, ist dem Lernenden aus den bisherigen Uebungen bekannt. Ebenso sind die Schluß- und Anfangsaccorde zwischen zwei Textzeilen so einzurichten, daß nach der Fermate der Uebergang in die nächste Zeile, sowie von der letzten Zeile in den ersten Accord den Stimmen nicht erschwert sei. Auch ist es zweckmäßig, die begleitenden Stimmen des jetzigen Chorals, dessen Rhythmus bekanntlich nur unbedeutend hervortritt, dafür an passenden Stellen mit laufenden Viertelnoten zu beleben, statt denselben in lauter starren Accorden ohne Durchgänge einherschreiten zu lassen. *) Ferner wird der Lernende bei näherer Bekanntschaft mit dem neueren Choral sich bald überzeugen, daß die Modulation in die Dominanttonart, wie es bei den Liedermelodien und sonstigen Tonstücken der heutigen Musik der Fall ist, am häufigsten erscheint, ebenso daß Dur-Choräle auch gern in ihre Parallel- oder nächstverwandte Molltonart und umge-

---

*) Bei dieser Gelegenheit kann der Verfasser nicht umhin, den Orgel-Zwischenspielen des Chorals, welche so oft ohne Unterschied verdammt werden, das Wort zu reden. Allerdings wären zum rhythmischen Choral Zwischenspiele nicht überall passend. Aber so wie derselbe jetzt gesungen wird, ist ein gutes Zwischenspiel eine wahre Wohlthat, die den Choral offenbar auf eine höhere Kunststufe erhebt. Man höre z. B. in Oratorien, Opern, Cantaten 2c. entweder langsamere, choralmäßige, oder auch schnellere Tonsätze, und man wird finden, daß das Orchester die Zeilen oder Melodie-Abschnitte stets wieder mit angemessenen Zwischenspielen verbindet. Ueberdies wäre es ohnehin gegen den Charakter der Orgel, zwischen den Zeilen mit derselben aufzuhören. Auch würde ohne Zwischenspiel die Gemeinde die nächste Zeile nicht zuvor übersehen können. Ebenso wäre es langweilig und ermüdend, mit der Orgel blos den letzten Accord oder Melodieton bis zur nächsten Zeile, wenn auch nur kurz, auszuhalten. Doch muß noch beigefügt werden, daß im Allgemeinen ein frischeres, lebendigeres Tempo beim Choralgesang und namentlich bei Fest- und Lobliedern und deren Zwischenspielen sehr zu wünschen wäre.

kehrt, Moll=Choräle in ihre nächstverwandte Durtonart ausweichen. Von solchen Chorälen nennen wir: „O daß ich tausend Zungen hätte *rc.*" „Mein Jesus lebt, was soll ich sterben *rc.*" „O Jerusalem du schöne *rc.*" „Fahre fort *rc.*" „Die Tugend wird durchs Kreuz geübet *rc.*" „Mein Jesu, dem die Seraphinen *rc.*" „Friede, ach Friede *rc.*" „Du, dessen Augen flossen *rc.*" (Melod. der preuß. Prinzessin Amalia). — In Betreff der Harmonisirung, z. B. der ersten Zeile von: „O daß ich tausend Zungen' hätte *rc.*" ist nicht zu rathen, den Tenor schon im ersten Accord, sowie nachstehend bei a) und b) mit dem hohen f beginnen zu lassen, wenn es auch noch nicht gegen den Umfang der Stimme ist; zugleich vermißt man in den drei ersten Accorden die wohlthuende Gegenbewegung in den Mittelstimmen, welche der Tonsetzer nicht vermeiden soll, wenn sie ihm, wie hier, entgegen kommen will. Auch nicht mit c) und d) wird er beginnen, wenn schon dergleichen Harmoniefolgen in andern Tonstücken sehr brauchbar sein können. Mit einer für den Choral passenderen Stimmenvertheilung und Bewegung beginnen e) f) und g), allein es wäre etwas gesucht, schon zu Anfang des Chorals mit Ausweichungen zu kommen, ebenso würden die trüben G-moll und D-moll=Accorde einem Lobliede nicht wohl anstehen. Soll zwischen h) und i) gewählt werden, so wird wohl letzterem der Vorzug gegeben werden müssen.



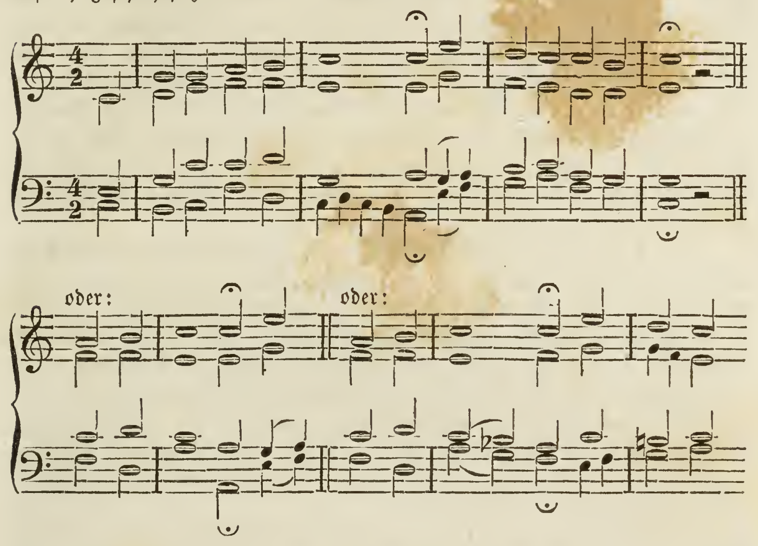


Ferner ist schon im vierten Abschnitt davon die Rede gewesen, daß in einer Melodie zwei gleiche Tonschlüsse nacheinander auf einem und demselben Ton (wenn es nicht gerade Wiederholungen sind) dem Gefühl weniger zusagen. In solchen Fällen nun sollten alsdann wenigstens die Harmonien *verschieden* sein. Es schließen sogar einige selbst beliebte, ältere Choralmelodien z. B.: „Wie schön leuchtet der Morgenstern ꝛc.“ und „Valet will ich dir geben ꝛc.“ ihre beiden ersten Melodieabschnitte auf dem *gleichen* Ton, was *ohne* Harmonie und mit der Wiederholung des ersten Theils (folglich viermal) gesungen, immer etwas Monotones hat, doch mittelst der Harmonie zum Theil dadurch wieder gehoben werden kann, wenn z. B. der erste Abschnitt von „Wie leuchtet uns ꝛc. einen *unvollkommenen* und hierauf der zweite einen *vollkommenen* Schluß macht. Aber in mehreren Choralwerken, selbst in älteren, ist auch der erste Schluß ein vollkommener, ebenso in Grauns „Tod Jesu“, nämlich:



was jedenfalls auf folgende Weise besser lautet:

Ebenso wird der Tonschluß des ersten Theils von „Valet will ich dir geben rc." auf der Tonika von C ohne Zweifel mehr Wirkung machen, wenn der vorausgegangene Schluß des ersten Abschnitts auf A-moll oder F-dur, statt, wie in sämmtlichen Choralbüchern, ebenfalls auf C, geschieht, z. B.:



Dreißigster Abschnitt.

Die alten Kirchentonarten und ihre Choräle.

Die alten Kirchentonarten (auch Kirchentöne), welche oft fälschlich die „griechischen Tonarten" heißen, unterscheiden sich von diesen — sei es, daß sie, wie verschiedene Berichte lauten, entweder mit unserem Dur und Moll, oder blos mit Letzterem Aehnlichkeit gehabt haben — ebenso sehr, als von unsern jetzigen Tonarten. Daß jedoch die ersten Christen, so sehr sie sich auch von der damals ohnehin schon ausgearteten heidnischen Musik entfernt hielten, indem sie solche als entweihend ansahen, wenigstens Ueberreste griechischer Tonreihen für ihre

Gesänge benützten, ist wohl unzweifelhaft. Diese Tonreihen, Octavgattungen (Tropen) wurden hierauf im vierten Jahrhundert von Ambrosius, Erzbischof zu Mailand, für die Liturgie der christlich-abendländischen Kirche festgestellt und geordnet. Tonarten kann man sie in jenem Zustande noch nicht nennen, indem sie damals, wo Harmonie und Modulation noch im Schlummer lagen, nur zum einstimmigen Gesang, meist im Umfang einer Quinte, gebraucht wurden. Gegen Ende des sechsten Jahrhunderts wurden sie unter Gregor dem Großen verbessert und erweitert, hierauf im achten Jahrhundert von Karl dem Großen in Deutschland eingeführt und nach mannigfachen Veränderungen endlich in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, um welche Zeit die Harmonie auch in Deutschland eifrige Pflege fand, von dem Philosophen Glarean mit den griechischen Namen belegt.

So hatten sich im Laufe der Zeit aus jenen Tonreihen die Kirchentonarten entwickelt, welche in der zweiten Hälfte des sechszehnten und noch in den ersten 30 Jahren des siebenzehnten Jahrhunderts, verklärt durch die Harmonie, in schönster Blüthe standen. In diesem Zeitraume wurden sie in den Tonwerken der christlichen Kirche in Anwendung gebracht, worauf sie sich allmählig in die neueren Tonarten auflösten.

Daß aus den Choralmelodien dieser Tonarten ein eigenthümlicher, kirchlicher Charakter spricht, daß sie eine Kraft besitzen, und eine Wirkung hervorbringen, gegen welche unsere neueren Choräle zurück stehen müssen, ist anerkannt.

Das Studium dieser Tonarten und ihrer Melodien, deren feierliche Klänge aus vergangenen Jahrhunderten zu uns herüber tönen, muß daher dem Lernenden um so mehr angelegentliche Sorge sein, als in unsern Tagen immer wieder Melodien jenes merkwürdigen Tonsystems erscheinen, welche durch Umbildung in unsere modernen Tonarten ihr würdiges Gepräge und ihre ursprüngliche Kraft oft gänzlich verloren haben. Wenn bei der jetzigen Ausbildung der Melodie und Harmonie, wo der Gang unserer Tonarten und ihrer Modulation ein ganz anderer geworden, dem Tonsetzer auch nicht einfallen wird, nach jenem System in der Composition zu verfahren, indem dasselbe in mancher Hinsicht theils wieder sehr beschränkt ist, theils auch für größere Tonsätze sich weniger eignet, so soll er doch wenigstens dazu beitragen, daß diese Gesänge einer glaubensvollen Zeit in ihrer ursprünglichen Reinheit erhalten, oder wieder hergestellt werden, wo eine unverständige Hand ihre Eigenthümlichkeit zerstört hat. — Nun zur Erklärung dieser Tonarten.

In der neueren Musik finden wir zwei Grundgestalten von Tonarten, eine harte und eine weiche. Die übrigen Tonarten sind diesen beiden vollkommen ähnlich. In der alten Musik finden wir 6 Tonarten, wovon aber nur 5 entwicklungsfähig waren, welche aus zweierlei harten und dreierlei weichen Tonarten bestanden und von denen jede wieder

eigenthümlich von der andern verschieden war, auch jede eine besondere harmonische Behandlung erforderte.

Diese Kirchentonarten bestanden aus folgenden 6 Tonreihen, welche aus den 6 ersten Tönen der diatonischen Leiter C D E F G A (die man einzeln längst kannte) ohne Erhöhung oder Vertiefung eines Tones gebildet wurden, nämlich:

C d e f g a h c, jonische Tonart,
D e f g a h c d, dorische Tonart,
E f g a h c d e, phrygische Tonart,
F g a h c d e f, lydische Tonart,
G a h c d e f g, mixolydische Tonart,
A h c d e f g a, äolische Tonart.

Indem man hiebei auf den einzelnen Tonstufen der Grundleiter begann, wurde jedesmal die Lage der ganzen und halben Töne eine andere, was aus den Bogen über den halben Tönen zu erkennen ist. Diese Tonarten standen aber zuerst in einer andern Ordnung und wurden mit Zahlen bezeichnet. D war der erste Kirchenton. Auf jeder ersten Tonstufe mußte behufs der Harmonisirung ein Dur- oder Moll-Dreiklang errichtet werden können, was auf der siebenten Stufe H nicht möglich war, indem hier nur ein verminderter Dreiklang, h d f, gefunden wurde, daher auf H auch nie eine Tonart sich entwickeln konnte. Wegen dieses Mangels eines tonischen Dreiklangs auf genannter Stufe als der Unterdominante von der mit F beginnenden lydischen Leiter, welche somit überdies einer Modulation nach H unfähig war, wurde auch von dieser Tonart nur wenig Gebrauch gemacht, und sie mußte um die Zeit harmonischer Entfaltung ganz ausscheiden.

Von diesen 5 Tonarten (die lydische werden wir künftig nur noch wenig berühren) haben, wenn wir sie quintenweise ordnen, die jonische und mixolydische auf ihrer Tonika große Dreiklänge, die jonische c e g, die mixolydische g h d; die übrigen 3 Tonarten haben kleine Dreiklänge, nämlich die dorische d f a, die äolische a c e und die phrygische e g h. Auf der Oberdominante der jonischen hat die mixolydische ihren Sitz erbaut, auf der Dominante der mixolydischen die dorische, auf dieser die äolische und auf der äolischen die phrygische. Bei dem Quintenzirkel unserer modernen Tonarten erhalten wir stets wieder Tonarten mit gleichen Intervallen, bei dem Quintenzirkel der alten erhalten wir aber jedesmal eine neue Tonart mit andern Intervallen, als die der vorhergehenden Tonart, was hinsichtlich der harmonischen Behandlung besonders wichtig ist. Die jonische und mixolydische unterscheiden sich von einander dadurch, daß erstere eine große und letztere eine kleine Septime hat (die jonische c–h, die mixolydische g–f); der dritten oder

dorischen Tonart ist die große, der vierten oder äolischen die kleine Sexte eigenthümlich, der fünften oder phrygischen aber auch die kleine Sekunde neben der kleinen Sexte. Dies sind die charakteristischen Töne, welche nicht verändert werden konnten, wenn man die Tonart nicht verlassen wollte. Die andern Töne konnte man jedoch ändern, wenn es die Modulation der Melodie verlangte.

Da die Tonleitern der Alten, wie bereits bemerkt, ohne die Anwendung der Versetzungszeichen (♯ und b) gebildet wurden, so war man lange der irrigen Meinung, daß sie auch in Tonstücken nicht gebraucht werden dürften und manche neueren Tonsetzer, welche dieser Ansicht huldigten, haben mit Umgehung der Hülfstöne Arbeiten geliefert, von denen, wie sich denken läßt, das Ohr eben nicht erbaulich angesprochen wurde. Ferner kam dieser Glaube auch daher, daß in den Partituren der Alten die Versetzungszeichen oft nicht angegeben waren, während es doch Thatsache ist, daß man bei der Ausführung der Gesänge sich Erhöhung und Vertiefung erlaubte. So wurde, um einen Tonschluß zu gewinnen, im Dorischen ohne Anstand c in cis, im Äolischen g in gis verwandelt, ebenso wurden bei Ausweichungen in andere Tonarten fremde Töne, so wie bei den Tonschlüssen innerhalb der Melodien mit weicher Terz häufig die große Terz gebraucht. *)

Aber auch auf andere Tonstufen wurden die Tonarten der Alten mit Hülfe der fremden halben Töne, z. B. auf die Unter- und Oberdominante versetzt. So wie man h in b verwandelte, stand jede Tonart eine Quinte tiefer, aus C jonisch wurde F jonisch, nämlich: F, g, a, b, c, d, e, f; aus D dorisch wurde G dorisch: G, a, b, c, d, e, f, g u. s. f. Die so in die tiefere Quinte oder Unterdominante versetzten Tonarten nannte man das Genus molle (worunter begreiflich nicht unser Moll zu verstehen ist), oder man fügte dem Namen der Tonart das Wort hyper bei: hyperdorisch rc. — Wurde f in fis verwandelt, so stand jede Tonart eine Quinte höher, aus C jonisch wurde G jonisch, nämlich: G, a, h, c, d, e, fis, g; aus D dorisch wurde A dorisch, nämlich: A, h, c, d, e, fis, g, a u. s. f., welche Versetzung in die höhere Quinte man mit dem Wort hypo bezeichnete, das dem Namen der Tonart vorgesetzt wurde. G jonisch hieß hypojonisch, A dorisch hypodorisch rc. **). — Endlich versetzte man

---

*) Beim Anfang und Schluß eines Satzes hat man aber oft in der älteren Musik die Terz weggelassen.

**) Diese Benennungen, aus dem griechischen Tonsystem in die Kirchentonarten übergegangen, stehen scheinbar im Widerspruch mit unserer Sache und verwirren daher leicht den Schüler. Bei dem griechischen System, das nämlich im Quartenzirkel stand, verfuhr man nicht, wie bei uns, nach der Quinten-, sondern nach der Quartenfolge, wobei man z. B. von G nach C, hierauf nach F u. s. w. kam. Was bei uns Oberdominante ist, stand dort ganz richtig

die Tonarten auch nur um ein oder zwei Töne höher oder tiefer, z. B. das Jonische nach D, wie man häufig die jonischen Melodien: „Ein' feste Burg rc.“ „Vom Himmel hoch rc.“ „Gott der Vater wohn' uns bei rc.“ findet, was oft der Sinn des Textes oder der Umfang der Melodie verlangte. Die äolische Tonart auf G wäre demnach: G, a, b, c, d, es, f, g; die phrygische Tonart auf D wäre: D, es, f, g, a, b, c, d. Man sieht, daß diese Versetzungen nichts Neues, sondern stets nur die ursprünglichen Tonleitern wieder bringen. Indeß gibt es auch Fälle, wo die Vorzeichnung bei solchen Versetzungen nicht immer richtig und daher die Tonart schwer zu bestimmen ist, worüber jedoch — uns zum Trost — selbst die Alten oft nicht einig waren. *)

Bewegte sich eine Melodie von Tonika zu Tonika, d. h. vom Grundton bis zu dessen Octave, wodurch sich der Eindruck von Festigkeit und Klarheit aussprach, so hieß sie a u t h e n t i s c h (selbstständig), ebenso die Tonart. Authentische Melodien sind: „Ein' feste Burg rc.“ „Vom Himmel hoch rc.“ Bewegte sich eine Melodie von der Dominante bis zu deren Octave oder um die Tonika herum (wobei es auf einen Ton nicht ankam), was den Eindruck eines sanfteren, milderen Charakters hervorbrachte, so hieß sie p l a g a l i s c h (abstammend, nach der Seite sich anlehnend), ebenso die Tonleiter. Plagalische Melodien sind: „Nun ruhen alle Wälder rc.“ „Nun lob' mein Seel' den Herren rc.“

Die p l a g a l i s c h e Leiter ist daher keine neue, sondern nur eine andere Form der authentischen. Die Tonika beider ist die g l e i c h e, bei der authentischen der e r s t e und bei der plagalischen der v i e r t e Ton. Obschon die jonische Tonleiter, plagalisch genommen, wie die mixolydische lautet, so ist bekanntlich die Tonika der mixolydischen G und bei der jonisch-plagalischen C. Eine plagalische Melodie muß also im Grundton ihrer authentischen Tonart schließen. **) Mit C plagalisch wäre z. B.

---

hypo (unter), d. h. eine Quarte u n t e r der Tonika; was oben ferner als Genus molle oder als h y p e r (über) bezeichnet wurde, stand folglich bei den Griechen als Quarte ü b e r der Tonika, worunter wir die Unterdominante verstehen.

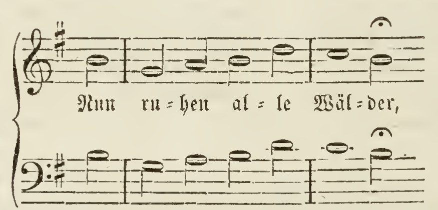
*) „Hier,“ sagt M a r x, „liegt die Unsicherheit nicht in uns, sondern in der Sache.“ — Ueberhaupt haben sich M a r x und W i n t e r f e l d zuerst klar über die alten Kirchentonarten ausgesprochen, und ihrer Ausführung hat sich daher der Verfasser im Allgemeinen auch angeschlossen.

**) Daß in vielen Lehrbüchern die blos plagalischen Formen der authentischen Tonarten auch mit h y p o bezeichnet sind, mag seinen Grund darin haben, daß man schon in früher Zeit statt des Wortes plagalisch sich auch des Worts hypo bedient haben soll, weil bekanntlich eine plagalische Tonreihe den g l e i c h e n Anfangston wie eine mit hypo bezeichnete Nebentonart hat, z. B. die dorisch-plagalische Tonreihe hat a und die hypodorische ebenfalls a, nur daß jenes a eine Quarte u n t e r und dieses, wie schon bemerkt, eine Quinte ü b e r der Haupttonart (nach unserem Quintenzirkel) gesucht wird. Schon aus obiger Erklärung aber geht hervor, daß die dorisch-plagalische Tonreihe sich so gestalten

die Melodie: „Nun ruhen alle Wälder ꝛc." sowohl für die zweierlei weiblichen, als auch für die zweierlei männlichen Stimmen gleich unbequem gewesen, denn sie hätten sich in folgenden Tönen bewegen müssen:



In den untern Octaven hätten daher weder Discant= noch Tenorstimmen, und in den obern Octaven weder Alt= noch Baßstimmen Theil nehmen können. Man versetzte nun das Jonische um eine Quinte, nämlich ins Hypojonische, wodurch das Plagalische folgenden bequemen Umfang für alle Stimmen erhielt:



Aus dem Bisherigen geht hervor, daß auch die mit hypo und hyper bezeichneten authentischen Tonarten plagalisch auftreten können.

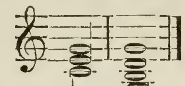
Nun möge noch Einiges über den eigenthümlichen Charakter und Modulationsgang jeder dieser Tonarten und zwar in der Quintenfolge derselben hier Raum finden.

Wir beginnen mit der jonischen Tonart C. — Bekanntlich wird in den neueren Tonarten häufig in die Dominante modulirt, was auch die Alten thaten, wenn nämlich die Dominanttonart etwas Eigenthüm-

---

muß: a h c D e f g a, bei welcher D Grundton und a Dominante ist, die hypodorische Nebentonart aber nach obiger Erklärung aus folgenden Tönen besteht: A h c d e fis g a, wobei A Grundton ist.

liches darbot. *) Wir moduliren von C nach G-dur, allein die Alten fanden von ihrem C jonisch nach G mixolydisch beinahe wieder dieselbe Tonreihe, dieselben Accorde, welche Ausweichung ihnen nicht erhebend, nicht festlich genug war, daher sie solche oft vermieden, oder in einer Melodie später brachten, wie in: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr ꝛc." „Vom Himmel hoch da ꝛc." „Nun bitten wir den heiligen Geist ꝛc." Doch gibt es auch hierin einzelne Ausnahmen. Man findet z. B. in Luthers „Ein feste Burg" die Modulation am Schluß der ersten Textzeile bei einigen alten Tonsetzern, z. B. von Vulpius, wirklich in die Dominante geführt, während sie bei andern umgangen ist. Sonst modulirt das Jonische gern ins Äolische, auch nach der Quarte oder Unterdominante F, ferner nach den Paralleltönen der Ober- und Unterdominante, nämlich nach E und D. Schlußfälle im Laufe der Melodie in die Unterquarte oder auf der Dominante von A mit großer und kleiner Terz kommen im Jonischen häufig vor. Der Charakter dieser Tonart ist heiter, hell, freudig und muthig. Außer den bereits angeführten Melodien stehen hier noch: „Nun freut euch liebe Christeng'mein ꝛc." „Herzlich thut mich verlangen ꝛc." (welche jonische Weise zuerst von Stobäus 1630 auch phrygisch gesetzt wurde).

Die mixolydische Tonart weicht gern, und oft schon in der ersten Textzeile, ins Jonische aus, wobei ihr charakteristischer Ton f nicht fehlen darf, wie in: „Gelobet seyst du, Jesu Christ ꝛc." oder sie geht zuweilen ins Hypojonische, wodurch sogar am Schlusse nicht nur in den Mittelstimmen, sondern selbst in der Melodie ein fis erscheint, mit welchem man jedoch in dieser Tonart sparsam umgehen und wo möglich auch bei dergleichen Schlüssen noch f herbei führen soll. **) Doch ist der eigenthümliche Schluß dieser Tonart derjenige, wenn der Accord der Unterdominante noch dem letzten Accord vorausgeht, z. B.: 

Ferner weicht das Mixolydische gern nach F jonisch, auch nach A ins Äolische aus, ebenso nach seiner Dominante ins Dorische, (dieses bekanntlich mit kleiner Terz und demnach nicht zu vergleichen mit unserer modernen Modulation von G nach D-dur), welche Ausweichung namentlich in „Gelobet seyst du Jesu Christ" von überraschender Wirkung ist.

Das Gepräge der mixolydischen Tonart ist mild und weich, oft wieder feierlich ernst, aus ihrer Beziehung zum Dorischen hervorgehend.

---

*) In der phrygischen Tonart war dies nicht möglich, da auf ihrer Dominante, wie schon früher bemerkt, keine neue Tonart sich entwickeln konnte.

**) Die Behauptung neuerer Tonsetzer, daß fis im Mixolydischen nur in den Mittelstimmen zuläßig sei, ist daher unrichtig.

Noch weitere mixolydische Melodien sind: „Komm, Gott, Schöpfer, heil'ger Geist ꝛc." „Auf diesen Tag bedenken wir ꝛc."

Die dorische Tonart modulirt zunächst in ihre Oberdominante, ins Äolische und zwar häufig schon mit dem Schluß der ersten Textzeile, geht ebenso ins Mixolydische, nach C jonisch und ins Hypojonische, auch nach F (lydisch) oder vielmehr ins Jonische genus molle, unserem F-dur mit b. Daß die dorische Tonart am Schlusse ihr nicht charakteristisches c in cis verwandeln kann, ist bereits bemerkt worden. Durch ihre Beziehung zum Äolischen mit kleiner Terz, so wie zu den genannten Tonarten mit großer Terz ist das Gepräge der dorischen Tonart ernst-heiter, feierlich, festlich und erhaben. Dorische Melodien sind: „Mit Fried' und Freud' fahr ich dahin ꝛc." „Erschienen ist der herrlich Tag ꝛc." (diese häufig 1 Ton höher nach E mit 2 ♯ transponirt); ferner: „Christ lag in Todesbanden ꝛc." „Wir glauben all' an einen Gott ꝛc." Ihrer Beziehung wegen zum Äolischen schließen sogar einige ihrer Melodien in letzterer Tonart, wie: „Durch Adams Fall ist ꝛc." „Christ unser Herr zum Jordan kam ꝛc." Auf seiner eigenen Tonika stellt das Dorische zuweilen auch die äolische Tonart im Genus molle auf, nämlich: d, e, f, g, a, b, c, d; ebenso erscheint das Dorische durch seine starke Neigung zum Mixolydischen auch auf dessen Tonika: g, a, b, c, d, e, f, g, was wir bereits als das Genus molle des Dorischen kennen, wohin letzteres ausweicht.

Die äolische Tonart modulirt nicht nach ihrer Oberdominante E, weder nach Moll noch Dur, da es hier an einem dis und fis fehlt, (indem dis im alten System nicht vorhanden und f im Äolischen wesentlicher Ton ist), auch ebenso wenig ins Dorische. Daß die äolische Tonart ihr g in gis erhöhen kann, weil g nicht wesentlicher Ton ist, wurde schon früher bemerkt. Durch gis kann sie vollkommen schließen. Häufig macht sie Halbschlüsse auf ihrer Dominante, welche, wie wir bald sehen werden, auch ins Phrygische übergegangen sind. Im Uebrigen modulirt die äolische Tonart sehr häufig ins Jonische. Sanfte Wehmuth spricht aus ihr. Äolische Melodien sind: „Nun sich der Tag geendet hat ꝛc." (nach G äolisch mit 2 Been versetzt); „Wer nur den lieben Gott läßt walten ꝛc." „Nun komm der Heiden Heiland ꝛc."

Die phrygische Tonart (die letzte in der Quintenfolge), deren charakteristisches f die kleine Sekunde von der Tonika E ist, kann keinen vollkommenen Tonschluß bilden, weil bekanntlich auf ihrer Oberdominante H nur ein verminderter Dreiklang und also auch keine neue Tonart zu finden ist, in welche sie moduliren könnte. Hiezu wäre dis und fis erforderlich, aber d und f sind im Phrygischen wesentliche Töne und können nicht verändert werden. Nur ein Hypophrygisch finden wir auf der Dominante H, nämlich: h c d e fis g a h. Stets abhängig von ihrer Unterdominante, dem Äolischen, macht die phrygische Tonart ihre

Halbschlüsse auf der Dominante der äolischen mit dem Dreiklang e gis h, ist also genöthigt einen fremden Ton, gis, herbei zu ziehen, wie an vielen Bearbeitungen der hypophrygisch-plagalischen Weise: „Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc.“ zu sehen ist, welche gewöhnlich mit diesem Dreiklange beginnt und schließt und sich überhaupt dem Äolischen stark zuwendet. *) Doch tritt dieser Schluß auch eigenthümlicher und kräftiger auf, wenn die der phrygischen Tonart wesentlichen Töne d, f und g noch damit in Verbindung gebracht werden, nämlich:



Daß die phrygische Tonart gern in das Äolische modulirt, geht aus dem bisher Gesagten hervor. Auch ins Dorische wendet sie sich gern, doch lieber noch durch ihre Beziehung zum Äolischen ins Jonische und Hypojonische. Ferner stellt sie sich auch auf D auf, nämlich: D es f g a b c d, wie man sehr oft die schon genannte Melodie: „Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc.“ findet, **) welche aber als hypophrygisch hier folgende Tonreihe haben sollte: A b c d e f g a. — Phrygische Melodien beginnen zuweilen im Äolischen, sogar im Dorischen. Melodien der phrygischen Tonart außer der bereits angeführten, doch mit dem eigenthümlicheren phrygischen Tonschlusse sind der Ambrosianische Lobgesang: „Herr Gott dich loben wir ꝛc.“ „Mitten wir im Leben sind ꝛc.“ „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir ꝛc.“ (diese nicht zu verwechseln mit der jonischen Weise). Der Charakter des Phrygischen erscheint feierlich-ernst, düster, doch wieder gemildert durch seine Beziehungen zu harten Tonarten, der jonischen und hypojonischen. In der Melodie: „Heut triumphiret Gottes Sohn ꝛc.“ erklingt das Phrygische bei-

---

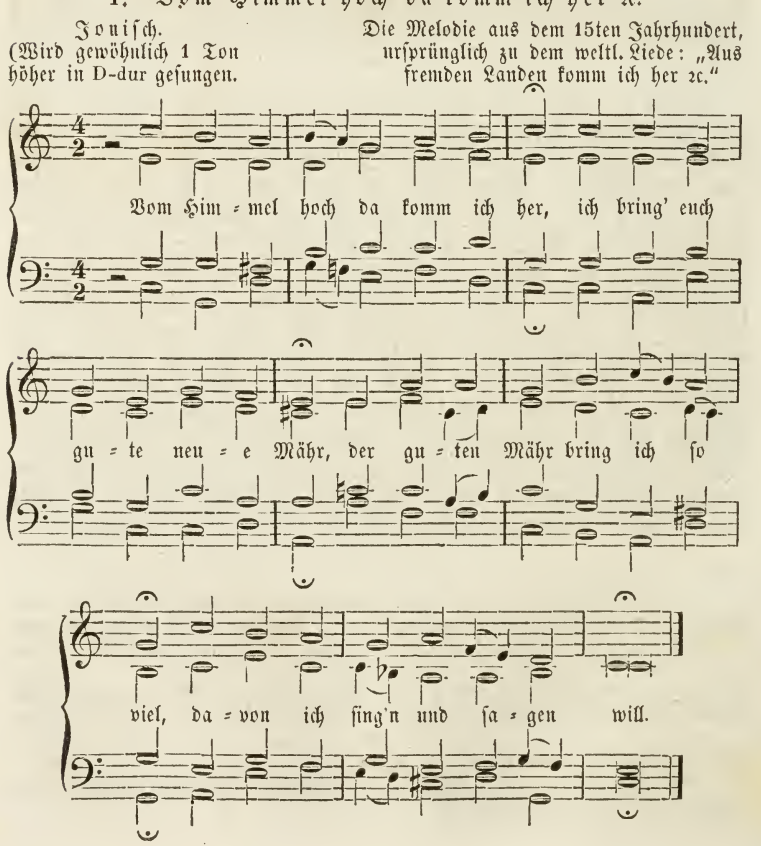
*) Doch haben auch einige ältere Tonsetzer, z. B. Mich. Prätorius, diese Melodie mit dem phrygischen Dreiklang e g h begonnen, und sowohl die erste als letzte Textzeile hypophrygisch in Verbindung mit dem hypoäolischen dis (äolisch gis) geschlossen, nämlich $\overset{\natural}{\text{A}}$ $\overset{\sharp}{\text{H}}$ (s. auch Tucher Nro. 236), während Calvisius, Vulpius und Landgraf Moriz zu Hessen am Ende der ersten und letzten Zeile den äolischen Halbschluß $\overset{\natural}{\text{A}}$ $\overset{\sharp}{\text{E}}$ setzten.

**) Siehe das würtemb. Choralbuch von 1844, Nro. 122, wo auch der äolische Halbschluß beibehalten ist.

nahe wie eine Durtonart, indem hier das Jonische bedeutend vorherrscht. (Siehe diese Mel. bei Winterfeld Bd. 1, Mel. Anhang Nro. 58).

Nun folgen in der Ordnung der abgehandelten Kirchentonarten sieben alte Choräle derselben. Außer der sanften dorischen Weise: „Mit Fried und Freud fahr ich dahin ꝛc.“ ist für diese Tonart noch die Festmelodie: „Erschienen ist der herrlich Tag ꝛc.“ und neben der phrygischen Weise: „Aus tiefer Noth ꝛc.“ noch die hypophrygische: „Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc.“ beigegeben worden. In Betreff der Melodien sind die verschiedenen älteren Lesarten genau verglichen worden. Ebenso wurde die Harmonisirung, wo es möglich war, nach den älteren Bearbeitungen, doch mit Rücksicht auf die jetzigen Anforderungen in dieser Beziehung und zugleich so gegeben, daß diese Choräle sowohl für die Orgel als für den Chor- und Gemeindegesang gebraucht werden können.

1. Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc.



2. Gelobet seist du, Jesu Christ ꝛc.

Mixolydisch. Die Mel. aus dem 15ten Jahrh.

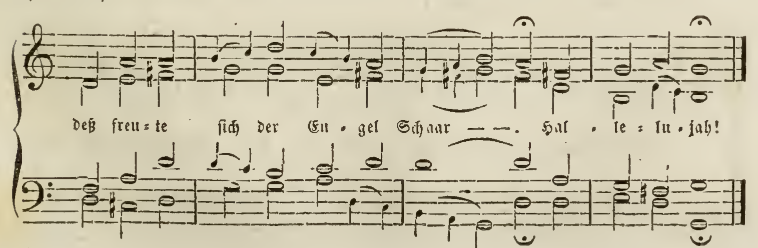
Ge=lo=bet seist du, Je=su Christ, daß du Mensch ge=bo=ren

bist, von ei=ner Jung=frau, das ist wahr; deß freu=et

sich der En=gel Schaar. Ky=ri=e=leis.

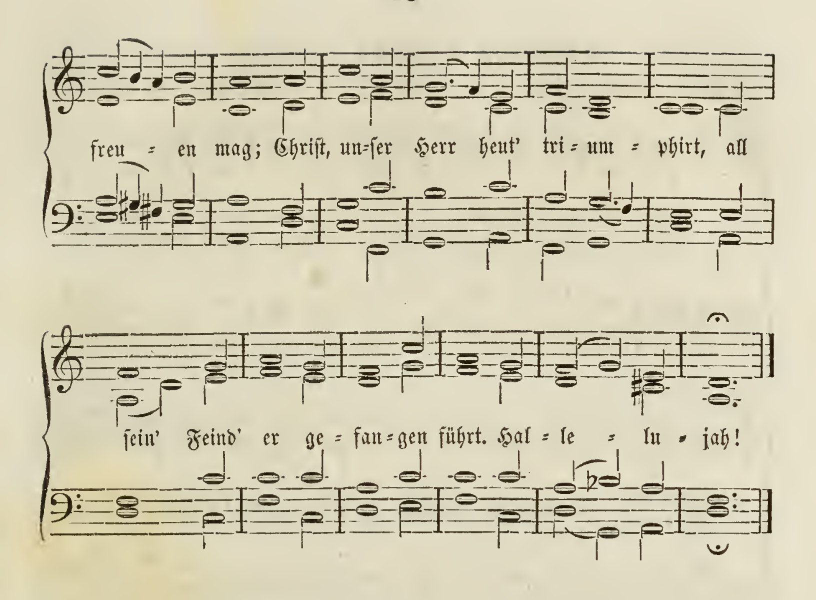
---

*) Eine andere ebenfalls ältere Lesart der vier letzten Takte im würtemb. Choralbuche von 1844:



3. Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin ꝛc.





5. Nun komm, der Heiden Heiland ꝛc.

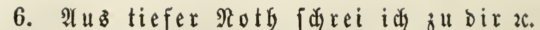
(Veni redemptor gentium.)

Hymnus aus dem 4ten Jahrh. die volksmäßige Umbildung der Mel. von 1525.

Äolisch.

Nun komm, der Hei = den Hei = land, der Jung=frau=en Kind er=

kannt, deß sich wundert al = le Welt, Gott ihm solch Ge=burt be = stellt.

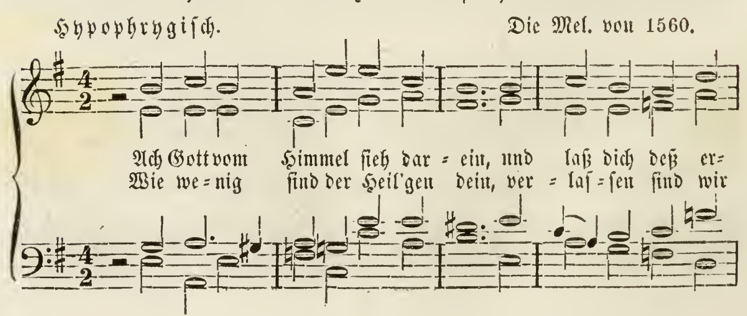


Phrygisch. Die Mel. von 1524.

Aus tie = fer Noth schrei ich zu dir, Herr Gott, er = hör' mein Ru = fen!
Dein gnä = dig Ohr neig', Herr, zu mir, und mei = ner Bitt' es öff = ne!
Denn so du das willt se = hen an, was Sünd und Un=recht ist ge = than, wer kann, Herr, vor dir blei = = ben?

7. Ach Gott vom Himmel sieh darein rc.

Hypophrygisch. Die Mel. von 1560.





Die hypophrygische Tonart ist, wie schon früher bemerkt: H c d e fis g a h; ihre plagalische Tonreihe, in welcher diese Melodie steht, lautet aber: e fis g a H c d e, beginnt folglich 1 Ton tiefer als gewöhnlich.

Einunddreißigster Abschnitt.

Der alte rhythmische Choral.

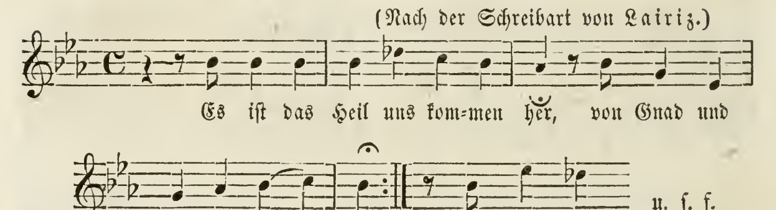
Daß die Choralmelodien im 16ten und bis ins 17te Jahrhundert hinein rhythmisch eingerichtet waren, dürfte hinlänglich bekannt sein. *) Zwar finden wir auch aus jener Zeit manche Weise, deren Töne auf

---

*) Der ausgezeichnetste Forscher in dieser Beziehung ist C. v. Winterfeld in Berlin, siehe sein Hauptwerk: Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes, 3 Bände. — Ein gleich eifriger Forscher ist Freiherr von Tucher in Nürnberg, s. dessen Werk: Melodien des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation.

gleiche Zeitdauer beschränkt sind, oder welche nur zu Anfang der Textzeilen eine kurze Note haben, die aber schwerlich von einer ganzen Gemeinde im Takte ausgeführt worden ist, z. B.:

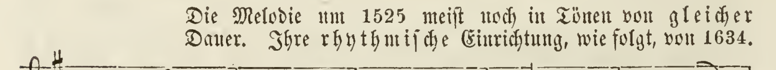
(Nach der Schreibart von Lairiz.)



Dasselbe ist der Fall in: „Gelobet seyst du Jesu Christ 2c." „Nun freut euch, lieben Christeng'mein 2c.," welche Schreibart in Viertel- und halbe Noten umgesetzt, bekanntlich in der Sache nichts ändert.

Doch finden wir bei den übrigen Tönen des größeren Theils der alten Choralmelodien wechselnde Länge und Kürze, z. B.:

Die Melodie um 1525 meist noch in Tönen von gleicher Dauer. Ihre rhythmische Einrichtung, wie folgt, von 1634.



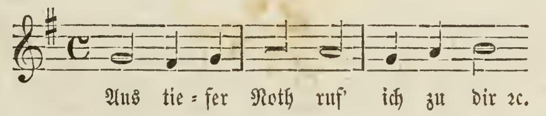


In jetziger Gestalt:



Indeß merkt man bei der ersten Lesart bald, daß der Rhythmus im Grunde noch in seiner Kindheit ist. Eine so einförmig hüpfende Bewegung, welche hier die beiden Viertelnoten durch die ganze lange

Melodie hindurch hervorbringen, — wenn dieselben auch schon nicht, wie wir später sehen werden, stets an der gleichen Stelle, sondern bald in der ersten, bald in der zweiten Hälfte eines Takts erscheinen — kann unserem Ohr nimmermehr genügen. Gleichartige Rhythmen, welche sich oft wiederholen, sind nie schön und grenzen leicht an rhythmische Spielerei. *) Man denke sich nun diese Melodie 4—5mal hinter einander von einer Gemeinde gesungen und urtheile alsdann, ob die zweite Lesart in jetziger Gestalt mit ihren melodischen Viertelnoten, wenn auch schon das Ganze ohne hervortretenden Rhythmus ist, für den Gemeindegesang nicht geeigneter sei, als eine solche rhythmische Form wie die der ersten Lesart? — Noch eine alte Melodie mit diesem hüpfenden Rhythmus sei genannt, nämlich:

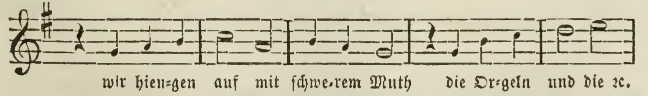


Unstreitig besser in dieser Beziehung ist nachfolgende Weihnachts-Melodie Crügers (von 1656), deren Rhythmen schon mehr Abwechslung haben, wozu freilich auch das Metrum des Liedes das Seinige beigetragen hat, nämlich:



---

*) In Tuchers Sammlung sind einige dieser Stellen geändert und dadurch erträglicher gemacht, z. B.:



Weitere Choralmelodien mit einem solchen nachgeahmten Rhythmus aus neuerer Zeit, welche man in der Sammlung von Lairiz findet, sind: „Mein's Herzens Jesu, meine Lust 2c." „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen 2c." „Wie groß ist des Allmächt'gen Güte 2c."

Noch eine andere merkwürdige Erscheinung in vielen Chorälen des 16ten Jahrhunderts ist der sogenannte rhythmische Wechsel, bei welchem zwar die Zeitdauer der einzelnen Töne sich gleich bleibt, so daß der Takt sich im Grunde nicht ändert, wohl aber das Gewicht. Es folgen sich wechselnde Taktformen in verschiedenen Rhythmen, wobei jedoch das innere Ebenmaas nicht verletzt wird. Wir geben als Beispiel eine unserer liebsten Kirchenmelodien, — ursprünglich ganz in derselben Form eine weltliche Volksmelodie mit dem Text: „Mein G'müth ist mir verwirret, das macht ein' Jungfrau zart ꝛc." — zu welcher nun in der Kirche die Lieder: „Herzlich thut mich verlangen ꝛc." „O Haupt voll Blut und Wunden ꝛc." „Befiehl du deine Wege ꝛc." gesungen werden:



Bei der Ausführung solcher rhythmischen Choralmelodien haben die Singenden nach der kleinsten Notengattung derselben die Dauer der sämmtlichen Töne abzumessen, oder mit andern Worten: sie haben nach Viertelnoten zu zählen, so daß der Fortschritt der Melodie auch beim Wechsel des Gewichts stets ein gleichmäßiger bleibe.*) Man muß gestehen, daß ein eigenthümlicher Reiz aus dieser Melodie spricht. Sie ist auch wohl von dieser Gattung die beste, denn die Zahl der wirklich gut rhythmisirten Choralmelodien ist eine geringe, wenn wir den Anforderungen des Rhythmus in seiner jetzigen Ausbildung gebührende Rechnung tragen.

Daß die rhythmischen Choralmelodien zu ihrer Zeit von geschulten

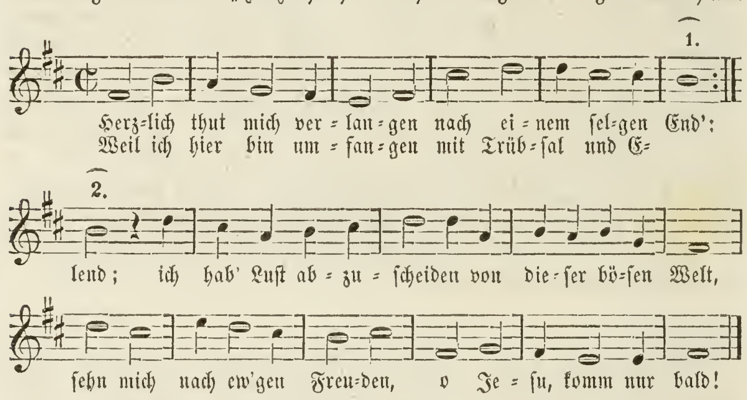
*) Wie Winterfeld vorschlägt. — Daß bei der jetzigen Gestalt und Takteinrichtung der Choralmelodien, welche entweder durchgängig im 4/2-, 2/2- oder 3/2-Takt stehen, nicht Viertelnoten, sondern beim 4/2-Takt vier halbe Noten, beim 2/2-Takt zwei halbe und beim 3/2-Takt drei halbe Noten gezählt werden, wird dem Lernenden bei dieser Gelegenheit bemerkt.

Chören ausgeführt wurden, ist unzweifelhaft, vielleicht auch von kleineren Gemeinden, ob aber auch von größeren, namentlich Stadtgemeinden, ist noch nicht erwiesen. Denn hier dürften die langen Schiffe der gothischen Kirchen beim Uebergange in die kleineren Notengattungen dem genauen Zusammenklange gewiß hinderlich gewesen sein, so daß wir vielmehr glauben, diese rhythmischen Melodien, wenn vielleicht auch eine Zeit lang in größeren Gemeinden Versuche gemacht worden, hätten nothwendigerweise bald die jetzige Gestalt in gleich langen Noten annehmen müssen, da die verschiedenen Stimmen in einem großen Lokal und von zerstreuten Standorten aus sich aus akustischen Gründen nicht so schnell zu einem Ganzen vereinigen können und immer eine gewisse Zeit zu ihrem Zusammentreffen bedürfen, was um so besser geschehen kann, je einfacher die rhythmischen Verhältnisse sind. Hierin mögen auch die Gründe zu finden sein, warum in neuerer Zeit die Bemühungen in dieser Sache nur in kleineren Landgemeinden und mit Hülfe tüchtiger Lehrer einige Erfolge gehabt haben. *)

---

*) Pastor Kraußold in Fürth, welcher in seinem Schriftchen: „Vom alten protestantischen Choral, seinem rhythmischen Bau und seiner Wiederherstellung" sich als trefflicher Kenner des rhythmischen Chorals zeigt und mit edlem Eifer die Wiedereinführung desselben empfiehlt, ist der Ansicht, daß derselbe im im 16ten und 17ten Jahrhundert wirklich von den Gemeinden ausgeführt worden sei und sagt hierüber: „Sind die Choralbücher die unverwerflichen Zeugen für den Gesang, so ist wohl ebenso unwidersprechlich anzunehmen, daß, so lange die Choralbücher die alten Choräle in ihrer ursprünglichen Form fortführten, so lange auch der Gesang derselbe war." Dieses Argument erhalte aber, meint er, dadurch noch mehr Gewicht, daß die Gesangbücher bis zum Schluß des 17ten und Anfang des 18ten Jahrhunderts die rhythmischen Melodien eingedruckt enthalten hätten, woraus folge, „daß letztere bis dahin in der ursprünglichen Form gesungen worden seyen." Allein dies sind wohl noch keine unwidersprechlichen Beweise, abgesehen davon, daß im 16ten und 17ten Jahrhundert der Gesangunterricht in den Schulen gewiß ein sehr mangelhafter und es darum für eine Gemeinde eben so gewiß keine geringe Aufgabe war, diese Melodien rhythmisch nach Noten zu singen. Wenn auch schon der einzelne Sänger oder kleinere Singgesellschaften Choräle, die zuvor weltliche Melodien waren, vielleicht rhythmisch singen konnten, so mögen diese Melodien von einer ganzen Gemeinde gesungen, auch wenn man die Noten vor Augen hatte, gewiß schleppend genug und bald so einhergeschritten sein, daß man vom Rhythmus wenig mehr wird gehört haben. Aber auch hievon abgesehen, sollte es bei der Ausbildung der Musik in jetziger Zeit, wo das Ohr an einen viel kunstvolleren Rhythmus gewöhnt ist, ja um so leichter werden, den einfachen Rhythmus der alten Choräle auszuführen. Allein die Erfolge haben dies, wie schon oben bemerkt, nicht bewiesen. Doch um wenigstens Beweise zu erhalten, welche Schwierigkeiten die Einführung des alten rhythmischen Chorals in den Gemeinden haben müsse, lassen wir Kraußold selbst reden. „Es ist," sagt er, „als erste und unerläßlichste Pflicht des Organisten und seines Chors anzusehen, sich strictissime an die Mensur der Noten zu halten. Das geschieht sehr selten. Alle haben sie mehr oder minder die Neigung, von den längern Noten, auf welche eine kurze folgt, wie im Tripelakt, etwas nachzulassen und abzubrechen. Dadurch

Wie übrigens diese rhythmischen Choralmelodien in neueren Sammlungen zu finden sind, deren Herausgeber sie durchgängig in die gerade Taktart zwingen zu müssen glaubten, wodurch natürlich dem rhythmischen Gefühl widerstrebende Synkopen entstehen (die eigentlichen Synkopen des alten Chorals meinen wir nicht), davon hier ein Beispiel, welches die vorige Melodie: „Herzlich thut mich verlangen &c." getreu enthält:

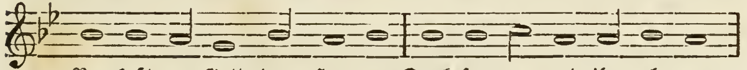


---

aber wird entweder sehr leicht eine unziemliche Eile herbeigeführt, oder was noch schlimmer ist, es gleichen sich die Noten mehr oder weniger aus, die rhythmische Eigenthümlichkeit verwischt sich — der Gesang kommt dem bisherigen gleichtönigen Choral näher und näher, und der alte Schlendrian ist wieder da." — Ja, das hat der Verfasser dieser Anleitung stets auch so gemeint und bereits oben darauf hingedeutet. Ferner: „Wir halten für nöthig, auf diesen Umstand besonders aufmerksam zu machen; wir reden aus gemachter Erfahrung. Es ist, wir gestehen es, eine Anstrengung, sich und seinen Chor streng und genau an den Takt zu halten und die Notenlänge bis zum letzten Punkt eines Sechszehntheils mit Orgel und Gesang fest zu halten — es erfordert eine beständige Aufmerksamkeit auf sich und die Andern, ein beständiges genaues Zählen und Taktiren im Kopfe, um nicht laß zu werden." — Ganz richtig! Aber wenn es schon beim Chor so schwierig hergeht, wie alsdann bei der ganzen Gemeinde? Wenn ferner eine beständige Aufmerksamkeit auf sich und die Andern, ein beständiges, genaues Zählen und Taktiren im Kopfe erfordert wird, wo muß man alsdann die Andacht suchen? Waren wohl jene Gemeinden des 16ten und 17ten Jahrhunderts ein ganz anderes, in der Musik ausgebildeteres Volk, als unsere jetzige Generation? Doch wir lassen den Verfasser schließen: „Das alles brauchte bei dem bisherigen Gesang nicht zu geschehen, war nicht nöthig. Aber es ist unerläßlich — oder der mit Mühe etwa eingeübte rhythmische Gesang ist in 5, höchstens 10 Jahren, dem alten Schlendrian wieder erlegen!" Hiezu braucht der Verfasser dieser Anleitung nichts beizufügen. Er hat schon oben dieses Resultat ausgesprochen. Man denke jedoch, indem man die letzten Worte Kraußolds liest, an den unvermeidlichen Wechsel der Lehrer, und der Schluß gibt sich von selbst. — Endlich noch — zwar nur eine Nebensache, (die ebenfalls schon beantwortet ist,) allein hinsichtlich des rhythmischen Chorals nicht so ganz unwichtig scheint. Kraußold sagt: „Der einzige Ton, der hievon mehr oder weniger ausgenommen werden muß, ist der erste einer jeden

Wieder andere Sammler haben dergleichen Melodien durchgängig in eine ungerade Taktart gesetzt, was eben so ungeschickt herauskommt. Hierunter sind jedoch nicht diejenigen, welche dem Tripeltakt angehören, verstanden.

In der Sammlung von Winterfeld sind öfters die Taktstriche weggelassen, was auch die Alten thaten und wodurch die Ausführung hinsichtlich des rhythmischen Wechsels für den Sänger jedenfalls weniger schwierig wird, als wenn Taktstriche auf die vorhin angegebene Weise vorhanden wären, indem das dreitheilige Taktmaaß auch ohne dieselben zu erkennen ist. Nur die Textzeilen sind durch Striche abgetheilt, wie in folgendem Beispiel, wo die erste Note Auftakt ist, hinter welcher man sich einen Taktstrich denken kann und worauf zwei $^3/_2$-Takte folgen:

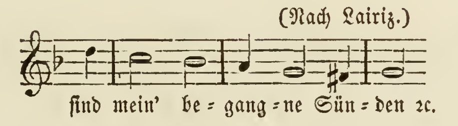


statt wie in andern Sammlungen:

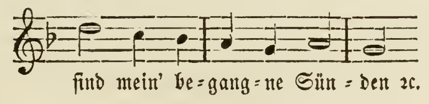


Welche Verwirrung mag letztere Schreibart bei solchen Lehrern anrichten, die mit der Sache nicht gehörig vertraut sind, und welchen Kampf mögen diese Synkopen beim Einüben veranlassen! — Man sehe noch die zweite Zeile der herrlichen dorischen Originalmelodie: „Ach Gott und Herr ꝛc.“:

(Nach Lairiz.)

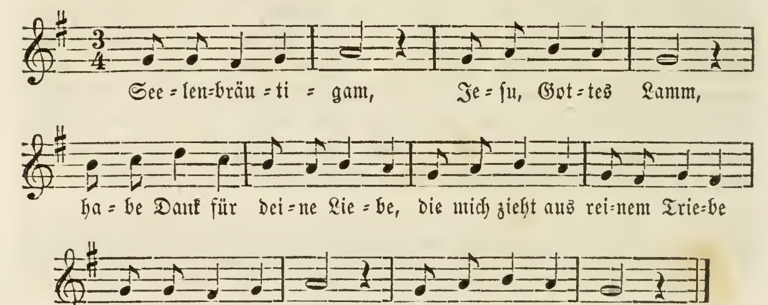


welche Winterfeld und Tucher so geben:

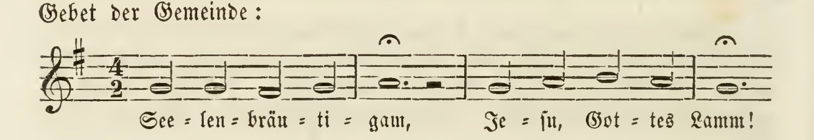


Periode (d. h. hier so viel als Verszeile) und zwar darum, weil die Gemeinde, besonders wenn sie zahlreich ist, nach dem Halt nicht sogleich und strikte zusammen anfängt.“ Dasselbe meinte auch der Verfasser dieser Anleitung, als er zu Anfang dieses Abschnitts die Choralmelodien bezeichnete, deren Zeilen stets mit einer kurzen Note beginnen. Auf dem Papier sieht ein solcher Auftakt immer gut aus, aber daß er von einer Gemeinde nicht ausgeführt wird, ja nicht ausgeführt werden kann, braucht keines Beweises mehr.

Noch bringen wir ein Beispiel mit schlechtem Rhythmus vom Ende des 17ten Jahrhunderts, wo der alte Choral längst im Zerfall war. Es ist die Melodie: „Seelenbräutigam," bei welcher zwei Achtelnoten fortwährend auf eine und dieselbe Stelle, oder immer auf die erste Viertelszeit fallen. *) Man höre:



Hat man einen solchen sentimentalen, unglücklichen Rhythmus gehört, so sehnt man sich von Herzen wieder nach der jetzt üblichen Form in gleich langen Tönen, welche sich ausspricht als feierlich langsames Gebet der Gemeinde:



*) Wenn Kraußold wahr und treffend sagt: „Gerade die richtige Mischung jener rhythmischen Elemente der Taktverhältnisse, versteht sich in Verbindung mit entsprechender Melodie, wie denn Beides gar nicht wohl zu trennen ist, gibt einem Tonstücke seine eigenthümliche Frische, Kraft und Energie. Und gerade hier zeichnet sich bekanntlich der Volksgesang als solcher besonders aus, und an dieser Eigenthümlichkeit hat der Choral als Volksgesang im höheren, edleren Sinn seinen wesentlichen Antheil," so muß hiezu noch bemerkt werden: aber der wahre Volksgesang duldet keine rhythmische Spielerei wie in: „Seelenbräutigam 2c." und so vielen andern, sowohl älteren als neueren Choralmelodien, deren schon früher einige genannt wurden. Hier muß man also in der Wahl vorsichtig sein. — Bekanntlich sind in den Volksmelodien wie in jeder guten Musik häufig gerne zwei gleichartige Rhythmen beisammen, allein es erscheinen hierauf doch stets wieder andere rhythmische Formen, und das ist eben die gute Mischung, das ist es eben, was unser Ohr so sehr anspricht. Die guten alten Volksmelodien: „Wenn ich ein Vöglein wär' 2c." „Mein Herzlein thut mir gar zu weh 2c." „Kaum gedacht 2c." „Frisch auf, frisch auf, der Bergmann kommt 2c." und so viele andere mögen dies bezeugen.

Von gut rhythmisirten Choralmelodien nennen wir noch — zuerst nach Winterfelds „Evangel. Kirchengesang," worin zugleich die Schreibart meist so geordnet ist, daß man den rhythmischen Wechsel leicht erkennen kann: „Wie schön leuchtet der Morgenstern rc." *) „Wachet auf! ruft uns die Stimme rc." „Ach Gott und Herr rc." (die dorische Weise). „O Welt, ich muß dich lassen rc." „Schmücke dich, o liebe Seele rc." „Warum sollt ich mich denn grämen rc." „Jesus, meine Zuversicht rc." — Nach Tucher: „Jesus Christus unser Heiland, der von uns rc." (Nro. 131). „Es ist ein' Ros' entsprungen rc." „Wenn ich in Todesnöthen bin rc." „Ach Gott, wem soll ich's klagen rc." (Nro. 306). „Mein Hirt ist Gott rc." — Hiezu kommen noch die Melodien im Tripelakt, von denen wir, um den Raum zu sparen, nur anführen: „In dulci Jubilo &c." „Erschienen ist der herrlich Tag rc." „Allein Gott in der Höh sei Ehr rc." „Nun lob mein' Seel' den Herrn rc." — Noch müssen für einen wohlgeübten Singchor Eccards herrliche fünfstimmige Choräle und Festlieder (von 1597) hier angeführt werden, welche im ersten Band des Winterfeld'schen Werkes zu finden und von denen so eben einige Nummern genannt worden sind.

---

*) bis auf die Stelle im zweiten Theil: „Schön und herrlich, groß und ehrlich, reich an Gaben," welche für den Gemeindegesang sich doch etwas spielend ausnehmen möchte.

Anhang.

Noch folgen als Anhang über die Nachahmung in der Musik, den Canon, den doppelten Contrapunkt in der Octave und über die Fuge erläuternde Bemerkungen, so weit es der Umfang dieser Anleitung erlaubt.

Erster Abschnitt.

Nachahmung in der Musik.

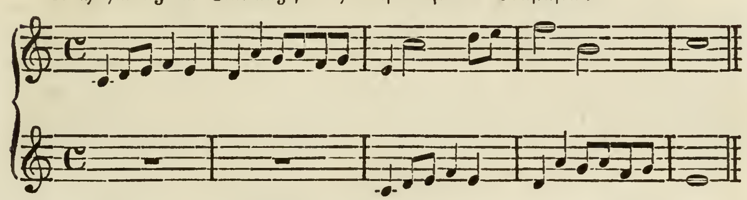
Wenn eine melodische Figur, oder ein kurzer melodischer Satz nach mehr oder weniger Tönen, nach einem oder mehreren Takten von einer andern, oder auch von mehreren Stimmen wiederholt wird, so heißt dies: Nachahmung. Diese Wiederholung kann sowohl im Einklange, als auch in den übrigen Intervallen, in der Ober- oder Unteroctave, Ober- oder Untersekunde, Ober- oder Unterterz ꝛc. ebenso in umgekehrter Bewegung, auch in vergrößerten oder verkleinerten Noten geschehen. Die Nachahmungen im Einklange und in der Octave kommen am häufigsten vor, denn sie sind die brauchbarsten und klarsten. Wird ein Satz in einer andern Stimme genau und vollständig nachgeahmt, so ist es eine strenge, oder canonische Nachahmung, mit weniger Genauigkeit eine freie Nachahmung. *) Die strengen Nachahmungen findet man in den Fugen und künstlicheren Canons, die freien Nachahmungen aber

---

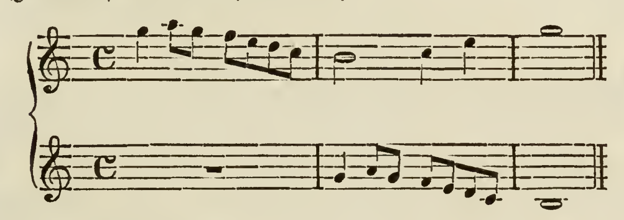
*) Mattheson sagt: „Die freie Nachahmung bedient sich des Vorrechts, die Intervalle zu verändern, nachdem es beliebig ist und an solchem Orte anzufangen, wo sichs am besten schicken will. Oft folgt die nachgehende Stimme der andern durch eben dieselben Klänge, oder durch Octaven nach, oft ganz, oft halb, oft weniger, oft nur in einer, oft in mehr Stimmen. — Die freie Nachahmung bindet sich an keine abgemessene Gleichheit der Sprünge. — Nachahmungen können in allen Tonstücken vorkommen ꝛc."

in den Instrumentalcompositionen, z. B. von Haydn, Mozart, Beethoven ꝛc., selbst in Opern von Mozart und Andern, kurz in solchen Werken, welche nicht zur strengen Schreibart gerechnet werden. Daß durch die Nachahmung der Werth eines Tonstücks erhöht wird, braucht kaum bemerkt zu werden. Ueberhaupt ist sie ein treffliches Mittel, einer Composition Einheit zu geben und vor planloser Zusammenstellung verschiedenartiger Sätze zu schützen.

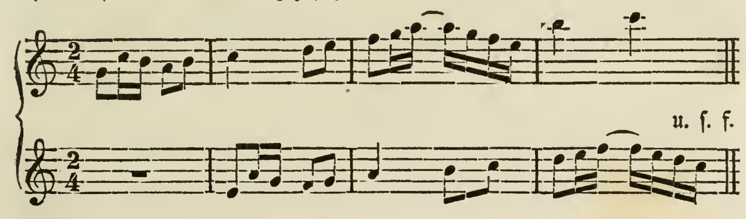
Nachahmung im Einklange, d. h. auf denselben Tonstufen:



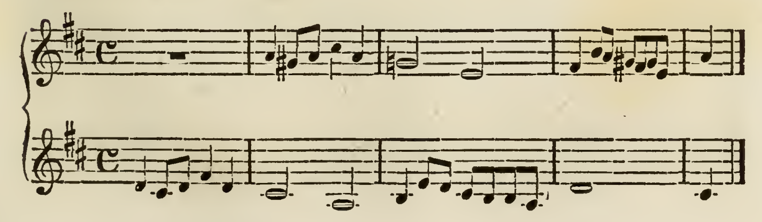
In der tieferen Octave (Unteroctave).



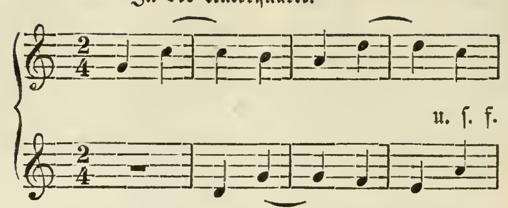
In der Unterterz,
(vom ersten Ton abwärts gezählt).



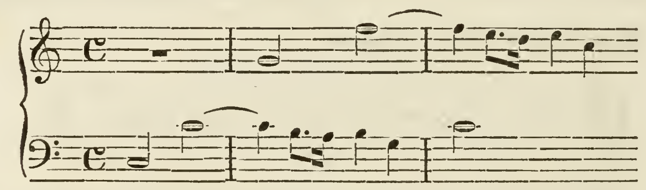
In der Oberquinte:



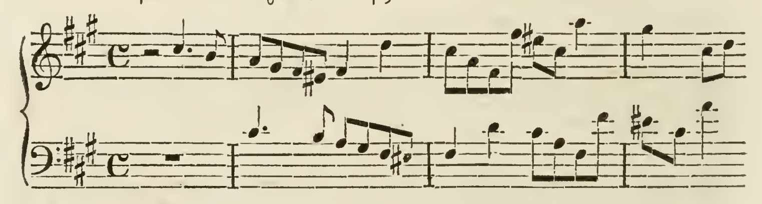

In der Unterquarte.



Mit Ausnahme der Nachahmung im Einklange und in der Octave wird die Intervallengröße bei Nachahmungen auf andern Tonstufen häufig eine andere; aus einer kleinen Sekunde ꝛc. kann eine große werden und so umgekehrt, wie oben, im dritten Beispiel an den beiden Sechszehntelsnoten des ersten und zweiten Takts zu ersehen ist. Doch noch größere Freiheiten können vorkommen, daß z. B. auf eine Octave in der Nachahmung eine Septime folgt, nämlich:

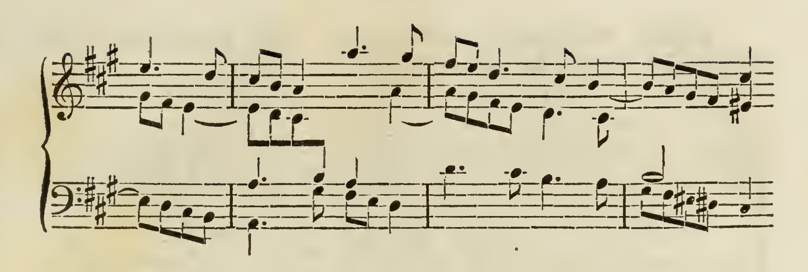


Nachahmung in der Unteroctave aus einer Händelschen Fuge. Die Nachahmung nur 2 Viertel später, (alla stretta, in enger Nachahmung, bevor die erste Stimme zu Ende ist).



Dreistimmige Nachahmung in der Octave aus derselben

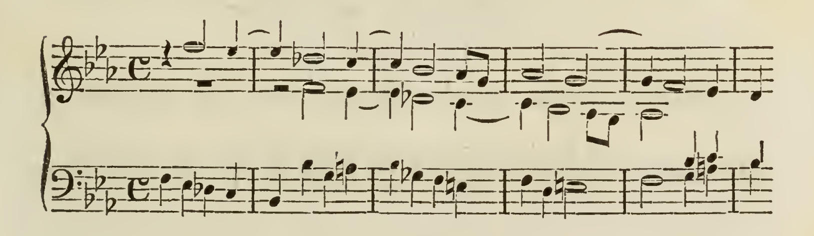




Ein solches kunstreiches Tongewebe der Nachahmung, wie das der beiden letzten Beispiele, wird dem Lernenden stets als Muster dienen.

Nachahmung (aus einer Bach'schen Fuge) in den beiden Oberstimmen mit einem laufenden Baß als Ausfüllstimme *), welch letztere hier namentlich auch zur Deutlichkeit der Synkopen der Oberstimmen beiträgt und überhaupt der Sache mehr Leben gibt.

Die Nachahmung in der Unteroctave beginnt im zweiten Takt mit der zweiten Stimme:



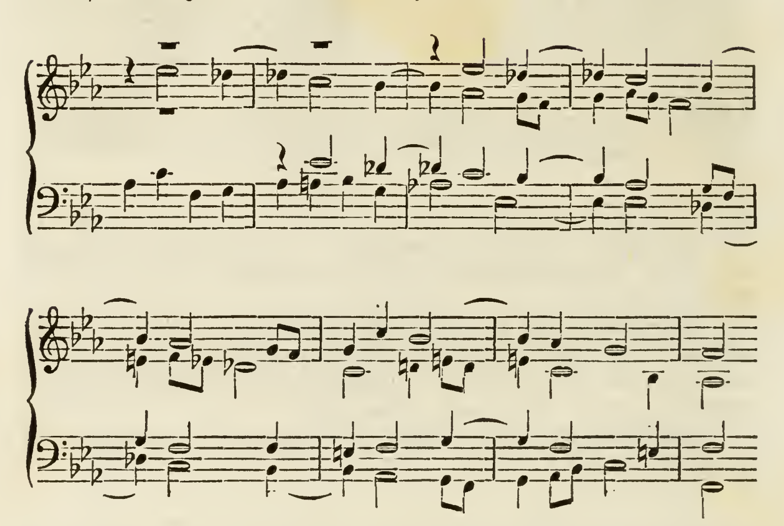
Dieselbe Nachahmung dreistimmig mit einem Baß als Neben- oder Ausfüllstimme:

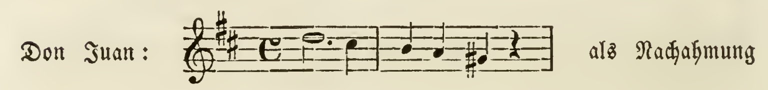


---

*) Freie Nebenstimme, unterstützende Stimme.

Dieselbe Nachahmung vierstimmig. (Die Nachahmung in der Grundstimme beginnt im vierten Takt.)



Wie ferner Mozart folgenden Gedanken aus seiner Ouvertüre zu Don Juan:  als Nachahmung in der Octave behandelt hat, ist aus Nachstehendem zu ersehen. Die Mittelstimme beginnt ihre Nachahmung einen halben Takt später als der Baß, die Oberstimme aber (welcher noch die Octave beigesellt ist) einen ganzen Takt später, nämlich:





(Wie der Oberstimme, so sind im Orchester auch der Grund- und Mittelstimme die Oberoctaven noch beigefügt.)

Zweiter Abschnitt.

Der Canon.

Canon, ein Tonstück, 2, 3, 4, 5stimmig 2c., bei welchem die Stimmen nach einander eintreten und wobei jede nachfolgende die vorausgegangene genau und ohne Unterbrechung von der ersten bis zur letzten Note nachahmt, worauf wieder zum Anfang des Canons zurückgekehrt wird, welcher alsdann so lange fortgesetzt werden kann, als man will. Hier finden also nicht die Freiheiten statt, wie es bei der gewöhnlichen Nachahmung der Fall ist. Indeß geschieht auch hier die Nachahmung entweder in demselben Tone, d. h. im Einklange, oder in der Octave, Ober- und Untersekunde, Ober- und Unterterz 2c. Ist beim Canon kein besonderer Anhang oder Tonschluß angebracht, so ist es ein unendlicher, mit einem Schluß ein endlicher Canon. Sei er aber endlich oder unendlich (auch bei diesem kann man so satt werden, daß man endlich an einer schicklichen Stelle schließen muß), so ist er dennoch ein in sich abgeschlossenes Tonstück, und daher von den gewöhnlichen Nachahmungen sehr zu unterscheiden. Ist ein Canon in einer einzigen Stimme enthalten und mit Eintrittszeichen der nachfolgenden Stimmen versehen, so heißt er verschlossener (unrichtig geschlossener) Canon; ist er aber in Stimmen ausgeschrieben oder in Pärtitur gesetzt, so heißt er offener Canon. Oft läßt man die Eintrittszeichen auch weg, und

dann wird er Räthselcanon genannt, dessen Auflösung erst gesucht werden muß. Auch gibt es noch andere Gattungen von Canons, bei welchen z. B. die nachahmende Stimme das Thema in der Verkehrung bringt ꝛc. Die einfachste Art ist diejenige, bei welcher zuerst ein ganzer Satz als erster Abschnitt allein auftritt, zu dem eine zweite oder auch eine dritte Stimme ꝛc. gesetzt wird. Es folgt hier ein solcher Canon im Einklange für 3 gleiche Stimmen, 3 Diskant- oder 3 Männerstimmen) und zwar zuerst verschlossen:



Ist die erste Stimme bei § angekommen, so beginnt die zweite den Canon, während die erste weiter singt. Ist die zweite Stimme bei § angekommen, so beginnt die dritte den Canon. Ist die erste zu Ende, so wird wieder aufs Neue angefangen und so lange wiederholt, bis alle Stimmen den Canon vollständig durchgesungen haben.

Derselbe Canon offen:

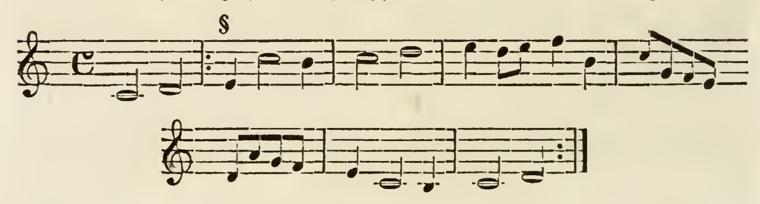




Dergleichen Canons im freien (nicht strengen) Satze, wo, wie schon bemerkt, zuerst ein ganzer Satz allein erscheint und welcher alsdann in die begleitenden Stimmen übergeht, sind leicht zu verfertigen. Die zwei ersten Stimmen müssen stets einen vollständigen zweistimmigen Satz bilden, wozu man dann (wenn man will), eine dreistimmige Stimme erfindet, so daß ein wohlklingender dreistimmiger Satz daraus entsteht. Namentlich sind diejenigen Canons dieser Gattung von guter Wirkung, wo statt der erwarteten dritten, oder Grundstimme nun erst die höchste Stimme mit der eigentlichen Melodie erscheint, wie es bei obigem Canon der Fall ist.

Nun soll ein zweistimmiger Canon ebenfalls im Einklange, doch anderer, mehr künstlicher Art folgen, bei welchem nämlich die zweite Stimme schon eintritt, während die erste nur einen Takt voraus ist. Die zweite Stimme singt oder spielt also einen Takt später Ton für Ton die gleiche Melodie der ersten Stimme. Solche Canons werden deßhalb auch strenge genannt und sind schon schwieriger zu erfinden, als die der vorigen Gattung.

Zweistimmiger, verschlossener Canon im Einklange.



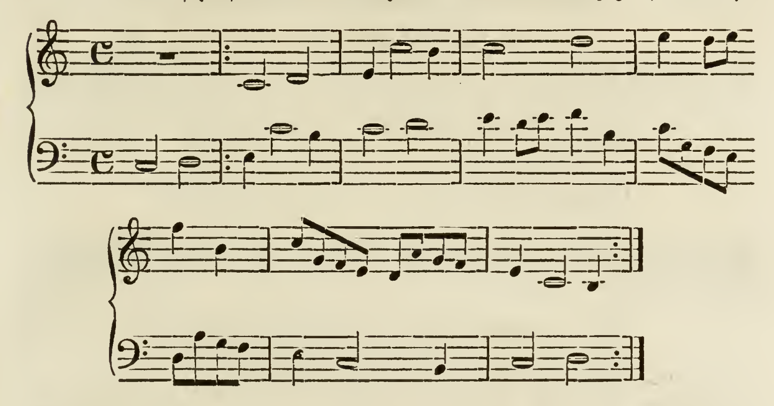
Derselbe Canon offen.



An beiden Schreibarten ist zu ersehen, daß der zweite Takt der ersten Stimme mit dem ersten Takt derselben, ebenso der dritte mit dem zweiten, der vierte mit dem dritten u. s. f. harmoniren, d. h. einen guten zweistimmigen Satz bilden muß, wobei noch verlangt wird, daß die Stimmen sich, wie oben, metrisch von einander unterscheiden, indem z. B. die zweite Stimme in zwei gleichen (halben) und über ihr die erste Stimme in synkopirten Noten, oder die eine Stimme in Achtelnoten und die andere in Viertel= oder ebenfalls synkopirten Noten 2c. einherschreitet, wodurch die Bewegung lebendig und zugleich mannigfaltig wird. — Bei Verfertigung eines solchen Canons wird die zuerst eintretende Stimme Takt um Takt in die zweite Stimme übertragen (ebenso bei den dreistimmigen dieser Gattung), wobei zu beachten ist, daß die

Schlußnoten der Folgestimme mit den Anfangsnoten der wieder beginnenden Stimme harmoniren.

Nun wollen wir von obigem Canon die anfangende Stimme in die Unteroctave setzen, was dem Ganzen wieder neuen Reiz gibt, nämlich:



Auch soll die Folgestimme in die Unteroctave gesetzt werden, wodurch die Intervalle in der Umkehrung (nämlich statt in Terzen wie vorhin, nun in Sexten, statt in Sekunden, nun in Septimen ꝛc.) erscheinen, z. B.:



Diese Umkehrung ist zwar der zuerst für zwei Diskantstimmen aufgestellten Form ähnlich bis auf die zweite Stimme, welche hier in der tieferen Octave steht; allein eben hiedurch konnte eine vollständige Um-

---

*) Daß sich die Stimmen hier in einer Achtelsnote überschreiten, hat nichts auf sich.

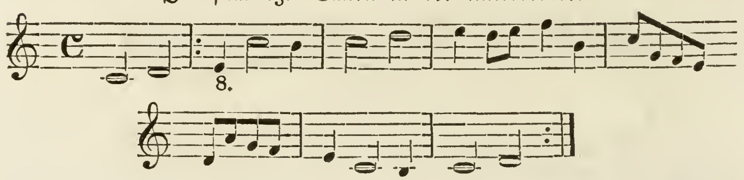
kehrung stattfinden, was bei jener Schreibart, wo sich die Stimmen überschreiten, nicht möglich ist.

Die beiden letzten Schreibarten des Canons verschlossen.

Zweistimmiger Canon in der Oberoctave.



Zweistimmiger Canon in der Unteroctave.

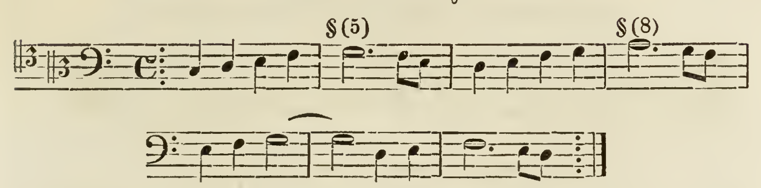


Ist in der ersten Schreibart die Baßstimme am zweiten Takt angekommen, so beginnt bei der Ziffer 8 die Folgestimme den Canon eine Octave höher, doch nicht von der unter 8 stehenden Note e, sondern von der ersten Baßnote des ersten Takts, also von c an gerechnet. Bei einer höheren Folgestimme wird daher die Ziffer über die Noten gesetzt. — Der umgekehrte Fall findet nun bei der zweiten Schreibart dieses Canons statt, wo die Ziffer unter den Noten steht. Nach der anfangenden höheren Stimme tritt der Baß im zweiten Takt eine Octave tiefer ein.

Die zweite Stimme beim Canon kann aber nicht nur im Einklange, sondern, wie schon früher bemerkt wurde, auch in der Ober- und Unterterz, Ober- und Unterquarte, Ober- und Unterquinte ꝛc. nachfolgen. Wir geben nun einen dreistimmigen strengen Canon in der Oberquinte und Oberoctave von Stölzel, wobei dreierlei Schlüssel vorgesetzt sind, welche anzeigen sollen, was für Stimmen diesen Canon auszuführen haben. Es ist der Baß- Tenor- und Altschlüssel, deren Stimmen in folgender Ordnung einzutreten haben: zuerst der Baß, dessen Schlüssel den Noten am nächsten steht; hierauf der Tenor, dessen Schlüssel als der äußerste links vom Baß steht, dann der Alt, dessen Schlüssel zwischen den beiden andern sich befindet. Hat der Baß den ersten Takt vorgetragen, dann beginnt der Tenor mit dem Eintrittszeichen § in der Oberquinte, d. h. vom ersten Baßton (c) an gerechnet, also auf g, wie die Ziffer 5 anzeigt; hierauf der Alt mit der Oberoctave, abermals vom ersten Baßton an gerechnet, nämlich auf c, welches mit 8 bezeichnet ist. Daß die Ziffern, wenn sie unter den Noten stehen, die unteren Intervalle

anzeigen, wurde bereits bemerkt. Oft steht auch nur das Zeichen § oder die Ziffer allein über oder unter den Noten, wo die Stimmen einzutreten haben.

Dreistimmiger, verschlossener Canon in der Oberquinte und Oberoctave von Stölzel.



(Wenn auch schon die Baßnoten dieses Canons als Tenornoten zu lesen sind, so trifft dieß doch beim Alt nicht ein, daher diese Schlüssel hier nur die Stimmgattungen anzeigen, übrigens entbehrlich wären, indem die Ziffern, wenigstens bei diesem Canon, allein ausreichen.)

Nun wollen wir den Canon öffnen, der Tenor soll in der Oberquinte (5 Töne höher als der Baß) und der Alt in der Oberoctave (8 Töne höher als der Baß) anfangen:



Auch könnte bei diesem Canon noch eine vierte Stimme (Diskant) mit dem fünften Takt in der Duodecime, also auf g (eine Octave höher als der Tenor) eintreten.

Es wird nun nach den vorausgegangenen Bemerkungen dem Schüler ein Leichtes sein, folgende zweistimmige Canons in der strengen Schreibart von Kirnberger zu öffnen.

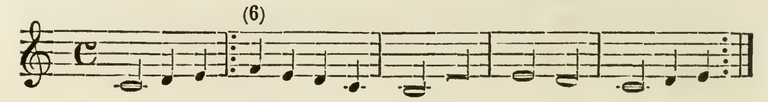
Zweistimmiger Canon in der Oberquinte.



Zweistimmiger Canon in der Ober-Sekunde.



Zweistimmiger Canon in der Ober-Sexte.



Schon bei den Nachahmungen haben wir gesehen, daß ein freier Baß als Ausfüllstimme oder zur Unterstützung mitgehen kann. So gibt es auch Canons, wo eine solche Stimme beigefügt ist. Es soll der Anfang eines zweistimmigen Canons (aus Seb. Bachs 30 Var.) in der Unterquarte mit einer freien Baßstimme und zwar die im zweiten Takt eintretende Unterstimme des Canons in der Verkehrung folgen:



Es ist an diesem Canon leicht zu erkennen, daß die Töne, welche in der Oberstimme sich aufwärts bewegen, in der nachahmenden Unterstimme abwärts gehen und so umgekehrt.

Noch wird bemerkt, daß oft auch eine andere Stimme, als nur Baß, und je nachdem es nöthig ist, mehrere freie, unterstützende Stimmen beigefügt werden können.

Wenn kanonische Nachahmungen auch nicht gerade in der Gestalt als Canon erscheinen, so sind sie in den Tonstücken doch stets von großem Werthe. Man hat in früheren Zeiten mit dem Canon viel Notenspielerei getrieben. Doch besitzt man auch vortreffliche Canons von Palestrina, Leo Haßler, Seb. Bach, Händel 2c., welche in Messen, Psalmen-Compositionen, Oratorien 2c. *) vorkommen und als Meisterwerke gelten. Auch in Opern kommen öfters Canons vor, welche aber gewöhnlich mehr im freien Satze geschrieben sind, z. B. in Beethovens Fidelio, Nro. 3: „Mir ist so wunderbar," wo das Hauptthema (welches nacheinander 4 Stimmen ausführen), nachdem die erste Stimme dasselbe abgegeben, von dieser mit einer passenden zweiten Melodie und wenn das Thema zum dritten Male erscheint, mit einer dritten Melodie begleitet, indeß die zweite Melodie von der zweiten Stimme übernommen wird u. s. f. Die begleitende zweite Melodie hat Beethoven zugleich so eingerichtet, daß sie bei der letzten Durchführung des Hauptthema's auch in der tieferen Octave erscheinen konnte.

Dritter Abschnitt.

Vom doppelten Contrapunkt der Octave.

Wenn ein zweistimmiger Satz so eingerichtet wird, daß ein Umtausch seiner Stimmen stattfinden, oder jede Stimme als Ober- und als Unterstimme ohne Verletzung der Satzregeln gebraucht werden kann, so heißt man dies den doppelten Contrapunkt. Derselbe ist eine Zierde des mehrstimmigen Satzes und findet namentlich in Oratorien, Messen, Fugen, Motetten und in den künstlicheren Canons seine Anwendung. Allein auch andere Musikstücke, selbst eine gewöhnliche Me-

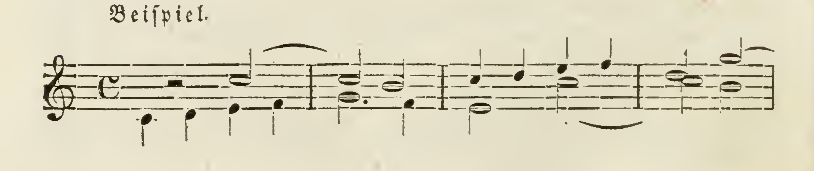
*) Z. B. der herrliche Chor (Nachahmung in der Octave): „Alle Freud wird nun zu Leide," in Händels Jephta.

lodie kann durch diese Setzart einen besondern Reitz erhalten. Unter mehreren Gattungen des doppelten Contrapunkts ist die gebräuchlichste und wohl die wichtigste die der Octave, d. h. wo die Unterstimme in die höhere Octave, oder die Oberstimme in die tiefere Octave versetzt wird. *) Die dabei zu Grund gelegte Melodie heißt Cantus firmus (feststehender Gesang), bestehend aus einer Choralmelodie oder aus einem selbst erfundenen Satze. Die andere Stimme, welche der Umkehrung fähig sein muß, heißt Contrapunkt. — Falls die beiden Stimmen weitere Intervalle als die Octave bilden, so muß sich bei der Umkehrung die eine Stimme zwei Octaven von der andern entfernen (in der Quintdecime stehen), weil sonst die Intervalle nicht umgekehrt würden. — Bei der Umkehrung der Stimmen verwandelt sich die Prime in die Octave, die Sekunde in die Septime, die Terz in die Sexte etc., wie aus folgender Vorstellung zu ersehen ist:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Eine größere Folge von Terzen und Sexten in gleicher Bewegung nach einander, obschon umkehrungsfähig, so wie beide Stimmen in gleicher Notengröße sind dieser Setzart nicht angemessen. Es sollen sich daher die Stimmen mehr durch Gegenbewegung, ebenso durch metrische Bildung **) von einander unterscheiden, auch deßhalb wo möglich nicht zu gleicher Zeit mit einander anfangen, und vereinigt sollen beide eine vollständige zweistimmige Harmonie bilden. — Außer beim Anfange und Schluß sollen die Prime und Octave nur als durchgehend, nicht als anschlagende Intervalle gebraucht werden. Durch den Gebrauch mehrerer Octaven würden im Laufe des Satzes zu viele Einklänge entstehen. Auch die große Quinte soll nur durchgehend, oder in Bindungen vorkommen. Mehrere Quarten nacheinander sind bekanntlich schon im zweistimmigen Satze nicht zuläßig und würden in der Umkehrung überdies zu Quinten werden. Oft leistet beim doppelten Contrapunkt die Hinzufügung einer freien Nebenstimme, (wie wir schon in den beiden Abschnitten der Nachahmung und des Canons gesehen haben,) gute Dienste.

Beispiel.



*) Zwei andere Arten sind: der doppelte Contrapunkt der Decime und Duodecime.

**) S. Canon.



Umkehrung in die Unteroctave.

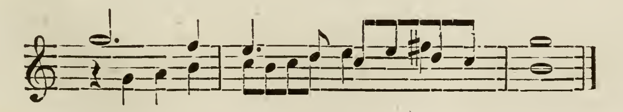


Man sieht, daß die beiden Stimmen mit einander einen selbstständigen, befriedigenden Satz bilden.

Wenn aber, wie schon bemerkt, die beiden Stimmen die Grenzen einer Octave überschreiten, so müssen gleichzeitig beide umgekehrt werden, d. h. die obere Stimme um eine Octave tiefer und die untere um eine Octave höher, z. B.:



Denn innerhalb einer Octave würden die Stimmen zu sehr in einander laufen und ohne Umkehrung bleiben, nämlich:



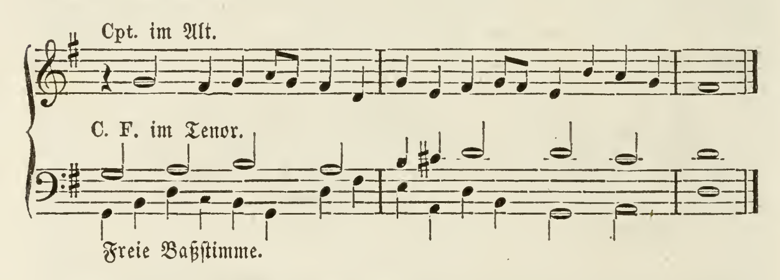
Wir wählen die erste Zeile des Chorals: „Warum sollt' ich mich denn grämen ꝛc." als Cantus firmus und setzen die contrapunktirende Stimme darunter, welche hierauf in die Ober-Octave gelegt werden soll:



Umkehrung in die Ober=Octave:



Da für den Gesang der Contrapunkt des zweiten Beispiels zu hoch wäre, so wollen wir den Cantus firmus in den Tenor und die contrapunktirende Stimme, wie im ersten Beispiel, in den Alt setzen und noch eine freie Nebenstimme als Baß beifügen. Doch wollen wir im ersten Takt des Contrapunkts die beiden Achtel fis e in g a verwandeln, welche sich für die begleitende Baßstimme besser eignen werden.

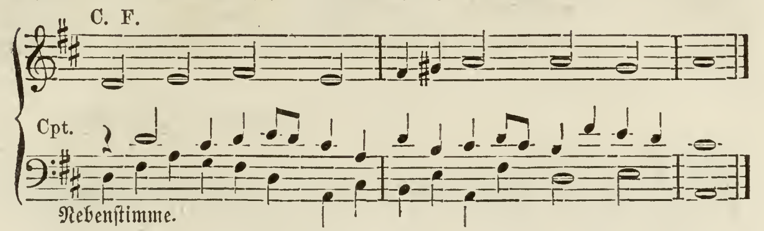


Nun soll der Contrapunkt ebenfalls dem Alt, aber der Cantus firmus dem Baß zugetheilt und eine freie Stimme dem Tenor gegeben werden.



Soll der Cantus firmus vom Alt und der Contrapunkt vom Tenor übernommen werden, so wählt man eine andere Tonart, um Beiden eine bequeme Stimmlage zu geben. Hiezu wäre D-dur passend.

Die freie Baßstimme würde aber bei einigen Tönen die tiefere Octave ergreifen, um nicht zu sehr in die Höhe zu kommen, z. B.:



Mit kleiner Abänderung am Schlusse, um nämlich einen vollkommenen Tonschluß zu machen, könnte man den Contrapunkt auch in den Baß und die Nebenstimme in den Tenor legen. Die drei letzten Töne des Contrapunkts würde der Tenor übernehmen *), welcher mit dem sechsten Viertel der Nebenstimme (bei geringer Aenderung) eine Octave höher zu singen hätte.

Nun soll der Cantus firmus abermals in den Alt, der Contrapunkt aber in den Diskant gelegt und zu der freien Baßstimme noch eine freie Tenorstimme gesetzt werden:



Auch könnte man dem ersten zweistimmigen Beispiel in G-dur, wo der C. F. im Discant und der Cpt. im Alt liegt, die beiden vorigen Nebenstimmen (Tenor und Baß) hinzufügen, wobei der Tenor das letzte Viertel des ersten Takts, statt eine Quinte höher, eine Quarte tiefer (was das nämliche ist) ergreifen und in diesem Verhältniß seine vorige Stimme ausführen würde.

Bei nachstehendem, im doppelten Contrapunkt der Octave gesetzten, vierstimmigen Choral: „Herr, ich habe mißgehandelt" bildet der Alt als Cpt. und der Tenor als C. F. einen zweistimmigen Satz. Soll der Alt den C. F. und der Tenor den Cpt. in bequemer Stimmlage übernehmen, so setzt man Beide nach D-moll. Ferner bilden vom vier-

---

*) Daß ein solcher Stimmentausch stattfinden kann, sieht man in Händels Messias, wo in der Schlußfuge „Amen" der Tenor den Schluß des Themas übernimmt, welchen der Alt zu singen hätte, was indeß selten vorkommt.

stimmigen Satz in G-moll auch die drei Oberstimmen (ohne den Baß) einen für sich bestehenden dreistimmigen Satz. Wollte man den vierstimmigen Satz mit dem C. F. im Alt auch nach D-moll versetzen, so würde der Discant zu hoch stehen und das Ganze sich mehr für den Instrumentalsatz eignen.

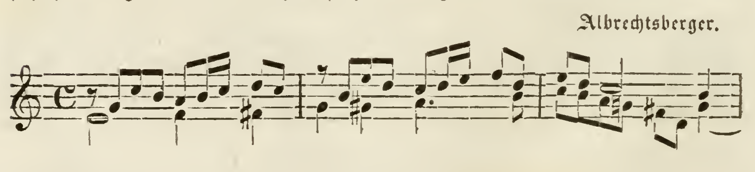
Der Satz von A André.

Cpt.

C. F.

Weitere Beispiele im doppelten Contrapunkt der Octave, dergleichen sich für Fugen als Zwischensätze*) eignen:

Albrechtsberger.



*) Zwischensätze oder Zwischenharmonien, Verbindungssätze in den Fugen, wovon später.



Umkehrung in die tiefere Octave:



Oder in die höhere Octave:



Mit hinzugefügter freier Nebenstimme im Discant:



Mit freier Baßstimme:



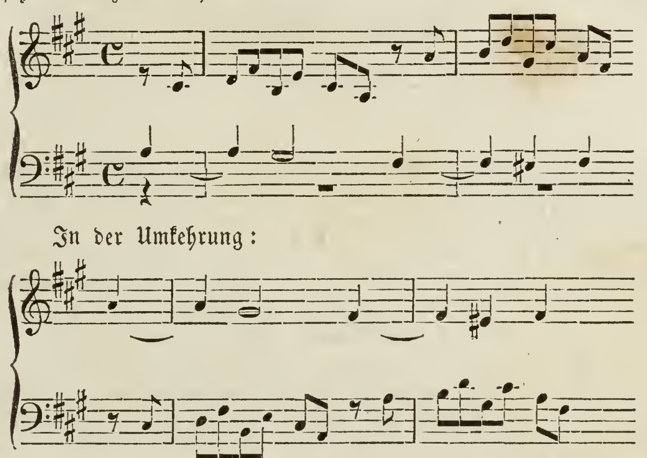
Daß auch eine vierte Stimme frei sein kann, haben wir oben gesehen.

Auch beim Gegensatz *) in Fugen, (womit ein Fugen-Thema begleitet wird,) kommt der doppelte Contrapunkt in Anwendung, z. B. in Händels Messias:



*) Gegensatz, Gegenharmonie, s. Fuge.

So sind ferner in der schon früher (bei Abhandlung der Nachahmung) bemerkten Fuge von Händel zwei Themas im doppelten Contrapunkt der Octave abgefaßt. Vom ersten Thema nehmen wir den zweiten Absatz und setzen das zweite Thema darunter:

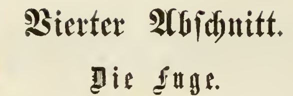


In der Umkehrung:

Oder wie Händel diese Stelle in der Umkehrung zugleich mit einer freien Mittelstimme bringt:



Wenn im doppelten Contrapunkt die Sätze durch die Umkehrung in ganz andern Verhältnissen, gleichsam in einer neuen Gestalt sich zeigen, während Inhalt und Sinn dieser Sätze im Grunde dieselben bleiben, so wird eben dadurch, wie wir auch bei den Nachahmungsformen gesehen haben, die Einheit neben der reicheren Gestaltung, welche diese Setzart einem Tonstücke gewährt, stets wieder festgehalten.



Vierter Abschnitt.

Die Fuge.

Die Fuge, ein mehrstimmiges Tonstück, reich an Harmonie und von mächtiger Wirkung, meist von ernstem, feierlichem Charakter, ist in Oratorien, Messen und auf der Orgel zu Hause. Bei der Fuge herrscht ein melodischer Satz (Thema) durch das Ganze, welcher zuerst von einer Stimme vorgetragen und von andern in verschiedenen Intervallen wiederholt, hierauf durch Zwischensätze in verwandte Tonarten und wieder zurück in die Haupttonart geführt wird. Mit einem Thema ist es eine einfache, mit zwei oder mehreren Themas eine Doppelfuge. — Seb. Bach und Händel waren die Pfleger und Vervollkommner der Fugen. Bachs Fugen sind strenger und ernster, als die Händelschen, aber Beide werden dem Musikbegabten stets eine reiche Quelle hohen Genusses bieten.

Fuge, Fuga, wird gewöhnlich vom lateinischen fugare oder fugere, jagen, fliehen, abgeleitet, als ob eine Stimme die andere jagen, oder eine vor der andern fliehen würde. Manche Tonlehrer leiten aber Fuge von dem deutschen Wort fügen her, z. B. André: „Eine Sache nach ihren Umständen geschickt einrichten.“ Auch in der Poesie hatten schon die altdeutschen Dichter das Wort Fuge zur Bezeichnung eines kunstgemäßen, das Wort Ungefüge aber zur Bezeichnung eines ungeregelten Verfahrens gebraucht und Walter von der Vogelweide nennt solche ungeregelten Sänger Ungefüge und ihren Gesang Frau Unfuoge. (Ebendas.)

Es gibt zwei-, drei- und vierstimmige Fugen, auch mit noch mehr Stimmen, doch sind sie meist vierstimmig. Vorzüglich kommen dabei in Betracht: 1) das Thema, auch Führer (Dux) genannt, womit die Fuge beginnt; 2) der Gefährte (Comes), die Antwort oder ähnliche Wiederholung des Themas in einer andern Stimme und in höheren oder tieferen Tönen; 3) der Wiederschlag (Repercussion), eine jede solche Abtheilung der Fuge, in welcher Führer und Gefährte nach vorgeschriebener Ordnungsfolge eintreten und abtreten *); 4) der Gegensatz (Gegenharmonie), womit das Fugenthema begleitet wird und — falls

---

*) Früher verstand man unter Repercussion den Gefährten oder die Nachahmung des Themas.

nach dem doppelten Contrapunkt eingerichtet — oft über oder unter dem Thema erscheint; 5) der Zwischensatz (Zwischenharmonie), kurze Sätze, Verbindungssätze, welche vorkommen, während das Thema schweigt; 6) die übrige Ausführung, z. B. Transposition in die Nebentonarten; 7) gegen den Schluß der Fuge: die Engführung *), nämlich das Zusammenziehen des Themas, wobei die Stimmen die Zeit des bisherigen Eintritts nicht abwarten, sondern bälder nach einander eintreten; 8) der Orgelpunkt, ebenfalls gegen das Ende der Fuge, ein auf der Quinte oder der Prime anhaltender Baßton, worüber die andern Stimmen canonische Nachahmungen aus dem Thema hören lassen. Endlich werden oft auch die Töne des Themas vergrößert, d. h. sie erscheinen in verdoppelter Geltung, oder umgekehrt in der Verkleinerung, nämlich halbirt. Doch ist nicht nöthig, daß alle diese Eigenschaften sich immer in einer Fuge finden müssen. — Wird das Thema und der Gegensatz ohne Beimischung anderer (fremder) Nebengedanken durchgeführt, so ist es eine strenge Fuge, im entgegengesetzten Falle, wenn das Thema durch längere, fremde Zwischensätze unterbrochen wird, eine freie Fuge, wie z. B. das Allegro der Ouverture zur Zauberflöte. Wie schon bemerkt, heißt eine Fuge mit einem Thema einfache Fuge; eine mit zwei Themas Doppelfuge, wie das Kyrie in Mozarts Requiem und „Christus hat uns ein Vorbild gelassen" in Grauns „Tod Jesu." In Doppelfugen heißen die Themas gewöhnlich Subjecte, das zweite Thema auch Contrasubject. Doch wird zuweilen der Gegensatz in einfachen Fugen ebenfalls Contrasubject genannt. — Oft kann auch schon beim Führer ein Gegensatz (Gegenharmonie) gleichsam als Contrasubject eintreten, noch ehe der Gefährte erscheint, weßhalb aber die Fuge vielleicht noch keine Doppelfuge ist. Hier muß man alsdann wohl unterscheiden, ob ein solcher Gegensatz als selbstständige Melodie mit genauer Wiederholung die ganze Fuge hindurch, oder blos als eine freie und willkührlich behandelte Stimme auftritt. Ein blos stellenweis durchgeführter Gegensatz ist somit noch kein eigentliches Contrasubject (wenn schon zuweilen so genannt), wie solches bei der Doppelfuge erscheint. **) — Wenn eine Fuge alle Arten des Contrapunkts, so wie der canonischen Nachahmung, deren das

---

*) Welche auch früher erfolgen kann, die engste Nachahmung jedoch gegen das Ende.

**) Dieß ist übrigens der Punkt, worüber sich von jeher die tüchtigsten Fugenlehrer gestritten haben. Was der Eine als Doppelfuge ansieht, erklärt der Andere als einfache Fuge. Oft sieht man zwar auf den ersten Blick, was Doppelfuge ist, öfters aber ist die Entscheidung allerdings schwer und man möchte glauben, als ob es der Componist selbst nicht gewußt hätte. Ein hochgeachteter neuerer Thoretiker ist ebenfalls der Meinung, daß man oft bei einzelnen in der Mitte gleichsam zwischen Fuge und Doppelfuge stehenden Gebilden ungewiß sein könne, wohin sie zu rechnen 2c.

Thema fähig ist, in sich vereinigt, so heißt sie auch eine Meisterfuge oder Ricercata.

Die gewöhnlichste Art ist die Quintenfuge, in welcher, wenn der Führer in der Tonika beginnt, die Antwort des Gefährten in der Dominante, also eine Quinte höher oder Quarte tiefer, die dritte und vierte Stimme aber in den Octaven der beiden ersten Stimmen erfolgt.

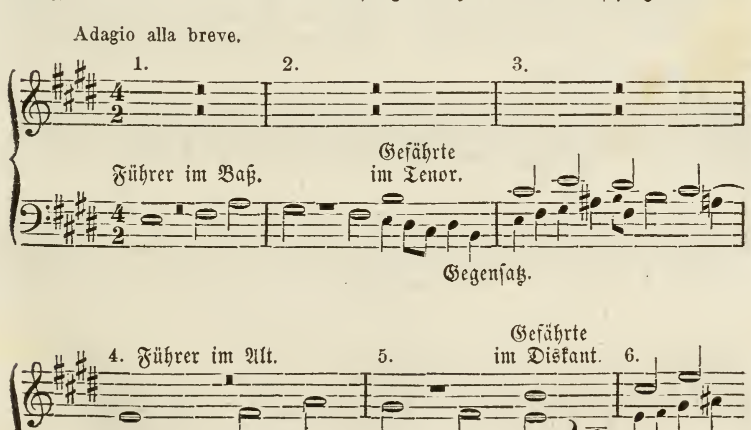
Gesetzt, der Baß beginnt mit dem Führer (Thema), so übernimmt nach beendigtem Thema gewöhnlich der Tenor die Wiederholung desselben um eine Quinte höher (seinem Tonumfange gemäß) und bildet hiedurch den Gefährten, während die Gegenharmonie als Fortsetzung des Führers die harmonische Begleitung des Gefährten bildet, und zwar möglichst gegen das Fugenthema durch verschiedene metrische Bewegung *) contrastirend. Nach diesem zweistimmigen Satze tritt nun die dritte Stimme, der Alt, und zwar wieder mit dem Thema der Fuge (Führer) eine Octave höher als der Baß (seinem Umfange entsprechend) ein, während nun auch der Tenor an der Gegenharmonie Theil nimmt und somit der Satz dreistimmig wird. Endlich tritt der Discant ein, welcher als Wiederholung des Gefährten eine Octave höher erscheint und wodurch das Ganze vierstimmig wird. Diese erste Durchführung des Führers und Gefährten in den vier Stimmen wird der erste Wiederschlag genannt. Die weitere Fortführung der Stimmen, seien es alle, oder drei, oder auch nur zwei, bildet bis zum Eintritt des zweiten Wiederschlages die Zwischenharmonie, welch' letztere überhaupt die folgenden Wiederschläge in die Nebentonarten führt. Die vier Stimmen sollen aber in zwei auf einander folgenden Wiederschlägen nicht auf einerlei Weise eintreten. Beim nächsten Wiederschlage kann der Alt oder Diskant anfangen, wenn beim früheren Wiederschlage der Baß oder Tenor begonnen hat. Hatte der Baß im früheren Wiederschlage den Führer, der Tenor den Gefährten, so kann im nächsten Wiederschlage der Tenor den Führer und der Baß den Gefährten übernehmen. — Gewöhnlich folgt zuerst bei einer Fuge in Dur die Tonart der Quinte, dann die Molltonart der Sexte (falls das Thema sich auch in Moll verwandeln läßt), hierauf die Durtonart der Quarte und Molltonart der Sekunde, auch vielleicht zuletzt noch die Molltonart der Terz. Doch kommen nicht immer alle diese Tonarten vor. Jedenfalls aber soll die Tonart der Quinte und Quarte, so wie die nächstverwandte Molltonart nicht übergangen werden. — Bei einer Fuge in Moll kann zuerst die nächstverwandte Durtonart und hierauf erst die Tonart der Quinte folgen. — Der erste und letzte Wiederschlag (bei einer Fuge von 4 Stimmen) müssen vierstimmig sein, was bei den übrigen Wiederschlägen nicht nöthig ist, indem hier das Thema auch nur von 2 oder 3 Stimmen vorgetragen werden

*) S. Canon.

kann. Jedenfalls aber soll ein solcher Wiederschlag den Führer und Gefährten enthalten. — Eine Zierde der Fuge gegen das Ende ist die Engführung, ebenso die Vergrößerung und Verkleinerung der Töne des Themas, und der Orgelpunkt, wovon oben bereits die Rede war.

Der Führer oder das Thema einer Fuge soll eine kurze, selbstständige und faßliche Periode bilden, welche 2, 4 bis 6 Takte enthalten kann. Auch ist es gut, wenn z. B. ein Durthema in Moll (und umgekehrt) verwandelt werden kann, wobei man zur Unterscheidung der Tonart namentlich die Terz und Sexte hören lassen muß, kurz — die Tonart der Fuge muß man schon an dem Thema erkennen. Wenn es auch schon Themas im Umfange von einer Octave gibt, wie z. B. Händels: „Er trauete Gott ꝛc.," (Messias) so thut doch der Lernende wohl daran, hier Maaß zu halten und lieber Thema's von geringerem Umfange zu wählen. Mattheson drückt sich also darüber aus: „Vor allen Dingen „richte man sein Thema so ein, daß es in der Melodie nicht zu weit um „sich greife, zu hoch oder zu niedrig gehe, d. i. daß es seine Grenzen „etwa an einer Quinte oder höchstens an einer Sexte im Umfange „habe" ꝛc.

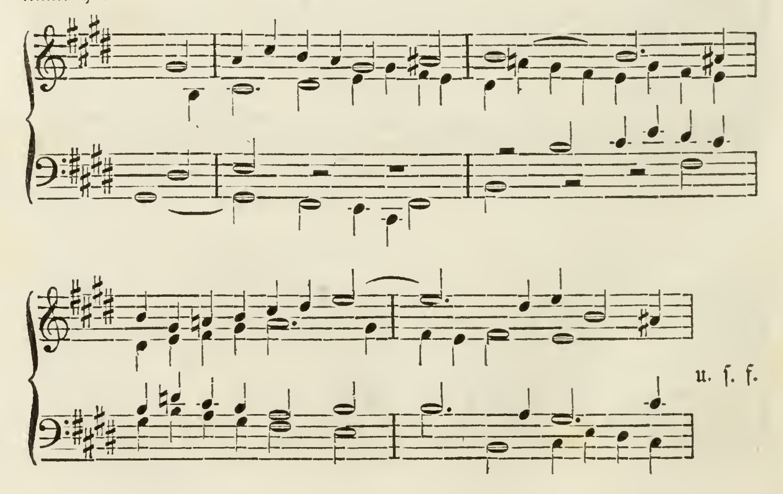
Eine Hauptregel ist: Wenn der Führer mit der Prime beginnt und in derselben oder in der Terz endigt, so erhält der Gefährte eine Quinte höher dasselbe Thema, wie folgender Anfang einer Fuge von Seb. Bach (wohltemp. Klav. 2te Abtheil. Nro. IX) zeigt, deren erste 8 Takte den ersten Wiederschlag, und Takt 9 und 10 den Anfang des zweiten Wiederschlags bilden:





Man sieht, daß nach dem Eintritt der beiden ersten Stimmen (Baß und Tenor) der Alt als Führer 1 Octave höher als der Baß, und der Discant als Gefährte 1 Octave höher als der Tenor, und hierauf im zweiten Wiederschlag, Takt 9, zuerst der Alt nun als Gefährte, der Tenor als Führer und Takt 10 der Baß als Gefährte und zwar letztere Stimmen in der Engführung erscheinen.

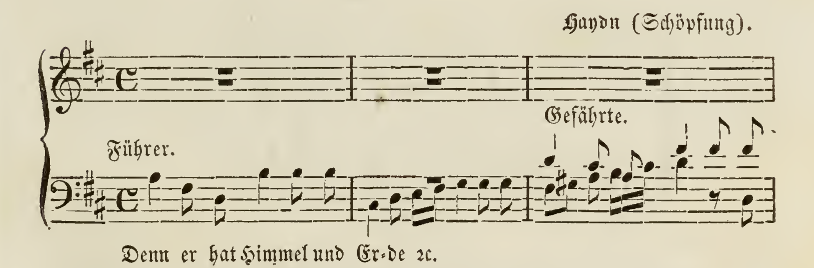
Im 26ten Takt dieser Fuge folgt das Thema mit den 4 Stimmen in der Verkleinerung, aber zum Theil als Nachahmung, nämlich:



Thema's, die auf der Sekunde, Terz, Quarte, Sexte und Septime der Haupttonart beginnen, werden wieder auf der Sekunde, Terz, Quarte, Sexte und Septime der Dominanttonart beantwortet.

Beginnt aber der Führer auf der Quinte der Haupttonart und endigt auf der Prime oder Terz derselben, so erfolgt die Antwort des Gefährten auf der Octave (Tonika) der Haupttonart, wie das nächste Beispiel aus Haydn's Schöpfung zeigt, wodurch aber der Gefährte eine kleine Aenderung erleidet, indem aus der Terz des Führers: a fis, beim Gefährten eine Sekunde: d cis werden muß. Denn die Tonleiter theilt sich bei diesen Fugen in zwei Hälften, wovon die untere Hälfte aus 5 Tönen: d e fis g a, und die obere nur aus 4 Tönen: a h cis d besteht, daher der Gefährte, um nicht aus der Tonart herauszukommen, in der kleineren Hälfte der Tonleiter eingeschränkt, und wenn er in der größeren steht, erweitert werden muß. *) Wollte man in genannter Fuge dem Gefährten abwärts ebenfalls eine Terz und Quinte, also d h g geben, so würde man, wie so eben angedeutet wurde, aus der Haupttonart heraus, nach G-dur kommen. Wollte man aber den Gefährten mit e beginnen lassen, so würde die Dominanttonart offenbar zu schnell und zu schroff auf die Haupttonart erscheinen und überdieß nicht mit dem Führer stimmen. Läßt man aber den Gefährten mit d cis beginnen, so wird durch d die Haupttonart noch etwas länger festgehalten, worauf dann mit cis wieder getreu in den Tonverhältnissen des Themas fortgefahren wird, da bekanntlich von cis an der Gefährte wieder in der Quinte zum Führer steht, nämlich:

Haydn (Schöpfung).



*) Octave des Hauptttons: | 1 2 3 (4 5) | 5 6 7 8 |
Octave der Dominante: | 5 6 7 8 | 1 2 3 (4 5) |

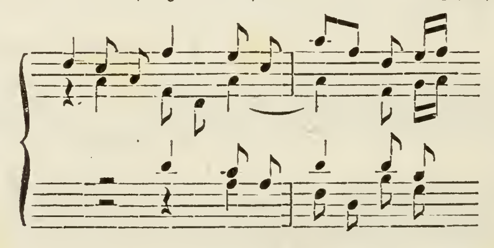
Man sieht hier, daß die Quarte und Quinte von der Tonika allein beantwortet wird, oder daß umgekehrt die Quarte und Quinte gemeinschaftlich die Tonika beantworten und daß daher, wenn der Führer den Hauptton des Gefährten erreicht oder überschreitet, der letztere in der größeren Hälfte der Octave erwei-



Takt 13 die 3 ersten Noten des Thema's in der Vergrößerung*) und in Moll:

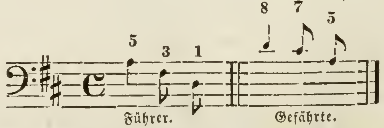


Takt 27 der Anfang des Themas in der Engführung:



---

tert und in der kleineren Hälfte eingeschränkt werden muß, wie in erwähnter Fuge, wo 5 3 1 mit 8 7 5 beantwortet wird, nämlich:

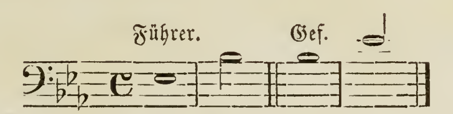


*) Solche einzeln vergrößerte Noten gelten übrigens noch nicht als eigentliche Vergrößerung (Augmentation) des Themas.

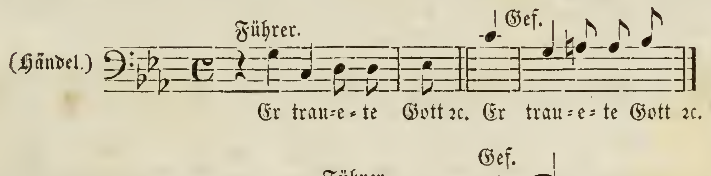
Die weitere Ausführung dieser beiden Fugen untersuche der Lernende in den angeführten Werken (da es nicht möglich ist, diese Compositionen hier ganz zu geben) und vergleiche sie alsdann mit dem, was oben über die Einrichtung der Fuge und Fortführung des Themas gesagt ist. Haydn hat überdieß noch eine besondere lebendige Orchesterbegleitung seiner Fuge, ebenso eine kräftige Einleitung mit Chor: „Stimmt an die Saiten," beigefügt. Auch kommen gegen das Ende freie und glänzende Chorstellen vor, weßhalb diese Composition mehr unter die freien, aber darum in ihrer Art nicht weniger vollkommenen Fugen gehört. Mit Takt 30 beginnt ein Orgelpunkt, bei welchem der Discant noch einmal das Thema (wenigstens die 7 ersten Töne desselben getreu) bringt.

Auf die vorausgegangenen Regeln werden nun auch folgende leicht verständlich sein:

Schreitet der Führer von der Tonika (Prime) unmittelbar auf die Dominante (Quinte), so macht der Gefährte als Antwort einen Schritt von der Dominante auf die Tonika, z. B.:



Schreitet umgekehrt der Führer von der Dominante unmittelbar auf die Tonika, so macht der Gefährte als Antwort einen Schritt von der Tonika auf die Dominante, nämlich:





Ueberhaupt merke man sich die alte Regel: die Dominante antwortet der Tonika und die Tonika der Dominante.

Noch einige Beispiele, wo der Gefährte theils in der größeren, theils in der kleineren Hälfte der Leiter steht und in jener erweitert, in dieser aber eingeschränkt wird:



Noch muß bemerkt werden, daß, wo der Führer nur innerhalb der vier ersten Töne der Haupttonart sich bewegt, der Gefährte keiner Veränderung unterworfen ist, wie oben in der Bach'schen Fuge, weil die vier ersten Töne der Haupttonart mit den vier ersten der Dominante in gleichen Verhältnissen stehen, nämlich: g a h c. / c d e f.

Weicht aber der in der Haupttonart anfangende Führer nach der Tonart der Quinte (Dominante) aus und schließt darin, so läßt man gewöhnlich den in diese Tonart eintretenden Gefährten — wenn es anders möglich ist — an derselben Stelle, wo im Führer die Ausweichung eintrat, wieder nach der Haupttonart zurückkehren, z. B.:





Man kann annehmen, daß das vorige Thema vom fünften Takt an sich nach der Tonart der Dominante (G-dur) wendet. An derselben Stelle nun, also in seinem fünften Takt, geht der Gefährte wieder in die Haupttonart (C-dur) durch den Ton f zurück. Denn hätte der Gefährte zwischen seinem vierten und fünften Takt ebenfalls mit einer Terz, wie der Führer, begonnen, so würde er, statt wieder nach C-dur, nach D-dur in die zweite Dominante gekommen sein, nämlich:



Nur durch die Sekunde e f wird der Gesang des Gefährten der Haupttonart C, so wie den Tonverhältnissen des Führers entsprechend.

Der Anfang einer Fuge kann übrigens mit jeder Stimme beginnen. Namentlich geschieht es oft auch mit dem Discant, worauf gewöhnlich der Alt, dann der Tenor und Baß folgt. *) Ueberhaupt sind diejenigen Stimmordnungen (deren es bei einer vierstimmigen Fuge 24 gibt) vorzuziehen, in welchen die einander antwortenden Stimmen nicht zu entfernt von einander stehen. Doch können auch entfernt stehende Stimmen unter gewissen Umständen im Laufe einer Fuge anwendbar sein.

Beginnt nun bei einer Quintenfuge (von welcher es sich hier bis jetzt immer handelt) der Discant als Führer, und zwar auf der Tonika,

---

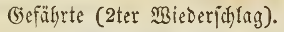
*) Bei Thema's, die in der Haupttonart anfangen und schließen, kann auch, was den Eintritt der Stimmen betrifft, ein Wechsel in der Aufeinanderfolge des Führers und Gefährten stattfinden, so daß z. B. der Alt als Führer, der Discant als Gefährte, hierauf der Tenor wieder als Gefährte und der Baß als Führer erscheint, wie dies bei der Bach'schen Fuge Nro. 1 im ersten Theil des wohltemp. Klav. der Fall ist.

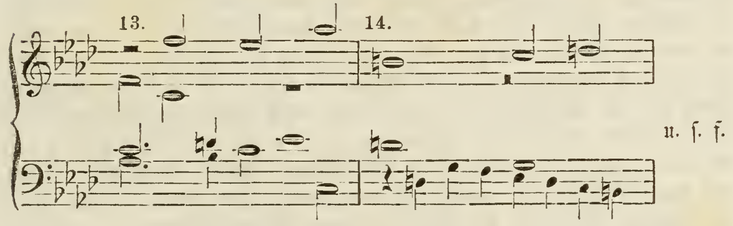
so folgt (wie schon bemerkt) gewöhnlich der Alt als Gefährte, doch statt eine Quinte höher, seinem Umfange gemäß eine Quarte tiefer, was dasselbe ist. Beginnt aber der Discant als Führer auf der Dominante, so muß der Alt als Gefährte bekanntlich auf der Tonika einsetzen.

Es folgt nun aus Händels Messias der Anfang der schönen Fuge: „Durch seine Wunden ꝛc.," bei welcher der Discant als Führer auf der Dominante und der Alt als Gefährte auf der Tonika, hierauf Tenor als Führer und Baß als Gefährte eintreten. Diese Fuge steht in den neueren Klavierauszügen und in Mozarts Partitur (welcher die Instrumentirung des Messias neu bearbeitete) im $^2/_2$-Takt, Händel hat sie aber im $^4/_2$ Takt componirt, in welcher Taktart nun der erste Wiederschlag und der Anfang des zweiten hier gegeben werden soll. Das Thema schließt im dritten Takt. Der Discant, welcher es vorträgt, übernimmt hierauf den Gegensatz oder die Gegenharmonie, welche im vierten Takt beginnt. Diese melodische Figur im doppelten Contrapunkt der Octave abgefaßt, indem sie bald über bald unter dem Thema erscheint (und dem Schüler bereits aus dem Abschnitt des doppelten Contrapunkts der Octave bekannt ist), geht zwar durch die ganze Fuge gleichsam wie ein zweites Thema, tritt jedoch nicht so entschieden selbstständig auf, wie es bei der eigentlichen Doppelfuge der Fall ist.



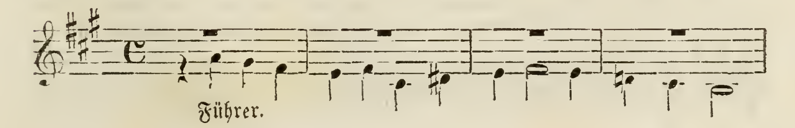


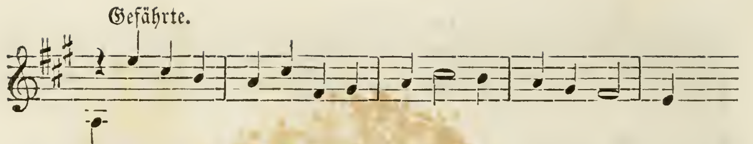




Im 13ten Takt beginnt in C-moll der zweite Wiederschlag und zwar nur mit dem Gefährten im Discant und ohne Führer; im 16ten Takt folgt der dritte Wiederschlag in der Tonart der Quarte mit dem Führer im Tenor ohne den Gefährten ꝛc. Der Schluß dieser Fuge geschieht auf dem Durdreiklang der Dominante (C-dur), da sich unmittelbar darauf ein Chor in F-dur anschließt. — Wenn diese Fuge auch nicht so vollständig ausgearbeitet ist, wie ein großer Theil der Seb. Bach'schen Fugen, indem bei ihr vergeblich Engführung, Vergrößerung und Verkleinerung des Themas, Orgelpunkt ꝛc. gesucht werden, so kann sie immerhin eine treffliche und namentlich auch ausdrucksvolle Composition der strengen Schreibart genannt werden.

Noch eine Regel soll hier aufgestellt werden. *Wenn nämlich im Thema der siebente Ton, oder die Terz des Dominantdreiklangs nicht als bloßer Durchgang, sondern als gewichtiger, harmonischer Ton unmittelbar nach der Tonika erscheint, so folgt, um eine zu schnelle Modulation zu vermeiden, in der Antwort für den siebenten der nächste tiefer gelegene Ton.* Folgendes Thema von P. E. Bach wird dies verdeutlichen:





Da der Führer mit der Tonika anhebt, so muß bekanntlich der Gefährte mit der Dominante beginnen. Um aber mit dem Gefährten nicht schon in seinem ersten Takt durch dis vollständig in die Dominante und zwischen seinem zweiten und dritten Takt sogar nach H-dur zu kommen, gibt man ihm e, cis, h, statt e, dis, cis, wodurch er zum Führer mit seiner zweiten, dritten und vierten Note statt in Quinten, in Quarten steht. Denn der Gefährte befindet sich hier in der größeren und der Führer in der kleineren Hälfte der Tonleiter; die Töne 8, 7, 6, 5 werden daher vom Gefährten mit 5, 3, 2, 1 beantwortet. Doch hat der Gefährte in seinem Laufe noch einige Veränderungen erleiden müssen, welche leicht einzusehen sind, wenn man beide, Führer und Gefährten, auf ein Notensystem übereinander stellt. Man wird finden, daß der Gefährte erst wieder mit dem zweiten Ton seines zweiten Takts die Quinte cis — d. h. die Quinte zum fis des Führers — ergreift, und hierauf eine Quinte abwärts (statt eine Quarte wie der Führer) springen muß, um den sechsten, siebenten und achten Ton der Haupttonart (fis, gis, a), ähnlich wie der Führer in der Dominante (cis, dis, e) als Antwort zu bringen. Von hier an steigt nun der Führer in seinem dritten Takt zu der halben Note nur eine Sekunde, oder zum sechsten Ton der Haupttonart (fis) aufwärts und schreitet alsdann wieder bis zur Tonika hinab. Auf gleiche Weise muß nun auch der Gefährte mit dem sechsten Ton der Dominante beginnen, aber um diesen zu erreichen, steigt er, statt eine Sekunde, eine Terz aufwärts nach cis, weil er, wie schon bekannt, in der größeren Hälfte der Leiter steht, und schreitet hierauf in den gleichen Tonverhältnissen, wie der Führer in der Haupttonart (d. h. in Quinten gegen den Führer betrachtet) die Leiter der Dominanttonart abwärts. — Man sieht, wie der Gefährte sich stets bemüht, schnelle Modulationen und fremde Tonarten zu vermeiden und wie er dagegen, wenn er auch in Quarten zum Führer steht, doch immer leitergemäß fortzuschreiten und so oft es sein kann, wieder die Quinten des Führers zu ergreifen sucht. *)

*) „Wie mancher vermeintliche Fugist," sagt Marpurg, welcher diese Fuge in eines seiner Werke aufgenommen hat, „würde getrostweg und voller Freude über die Tiefe seiner Einsichten dem Führer folgendergestalt geantwortet haben:

Zum Schlusse folgen aus dieser Fuge noch einige interessante Nachahmungen mit der ersten Hälfte des Themas (welche einen Absatz bildet) in der Verkleinerung und Engführung, und zugleich verbunden mit dem vollständigen Thema in seiner ersten Notengröße, nebst dem Orgelpunkt.

Nachahmung in der Octave mit Verkleinerung und Engführung.



---

und fährt fort: „Die Antwort würde nun freilich sehr galant, aber wegen des übertretenen Umfangs der Haupttonart A-dur, welche nicht in secundam toni, das ist in H-dur ausschweifen soll, zugleich sehr falsch und fehlerhaft sein. Diesen Fehler zu verhüten, konnte der Gefährte nicht anders eingerichtet werden, als es von Bach geschehen ist."

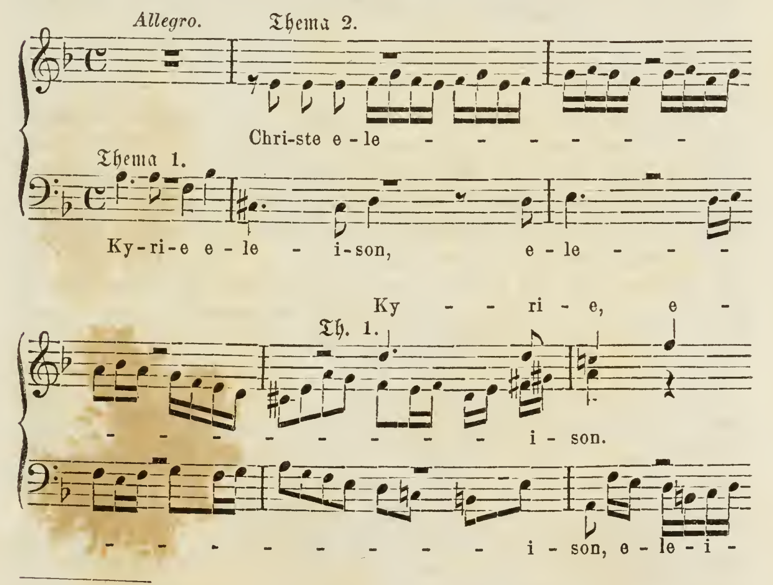


Ein ähnliches Beispiel in Beziehung auf die Behandlung des siebenten Tons, wenn er im Thema als gewichtiger Ton erscheint, haben wir an der Fuge von Seb. Bach: „Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc.“ (Nro. 55 des siebenten Bandes der neuesten Ausgabe von Griepenkerl), nämlich:



Die Doppelfuge.

Wie schon früher in diesem Abschnitt bemerkt wurde, gehören zur Doppelfuge (wenigstens) zwei selbstständige Themas, welche auch Subjecte genannt werden. *) Diese Themas wechseln ihre Stelle, das höhere erscheint bald unten, das tiefere bald oben, woraus folgt, daß beide der Umkehrung wegen im doppelten Contrapunkt der Octave abgefaßt werden müssen. Ebenso ist bereits davon die Rede gewesen, daß schon beim Führer, noch vor dem Eintritt des Gefährten ein Gegensatz (Gegenharmonie) erscheinen könne, wodurch die Fuge, wenn dieser Gegensatz als selbstständige Melodie mit genauer Wiederholung die ganze Fuge hindurch, folglich als wirkliches Contrasubject (zweites Thema) auftrete, sich zur Doppelfuge gestalte. So ist die Doppelfuge „Kyrie" in Mozarts Requiem beschaffen. Der Baß beginnt mit dem ersten Thema, worauf der Alt das zweite bringt. Nun erfolgt die Antwort durch den Discant mit dem ersten, hierauf durch den Tenor mit dem zweiten Thema, indeß der Baß beide Themas mit kleineren Nebensätzen begleitend unterstützt, nämlich:



*) Doch können auch 3 und 4 Themas mit einander verbunden werden, s. Seb. Bachs „Kunst der Fuge," worin eine unvollendete Fuge mit 3 Themas (das dritte Thema mit den Tönen B A C H) enthalten ist. Der Meister erblindete und konnte dies Werk nicht mehr vollenden.

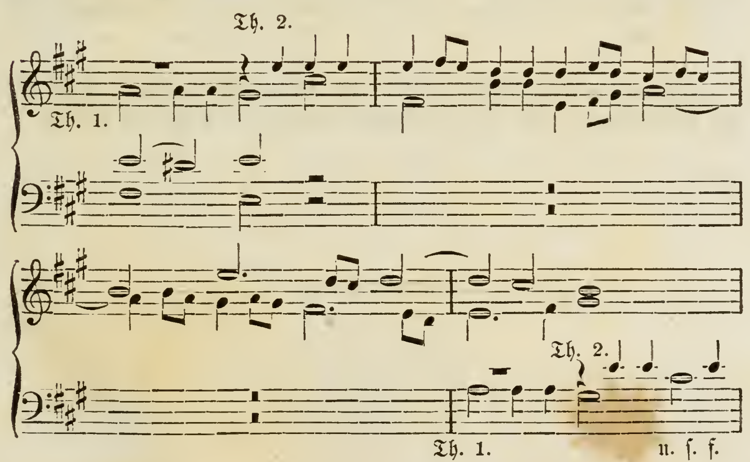


Hier sieht man zugleich, daß das zweite Thema, welches im fünften Takt der Tenor bringt, unter dem ersten erscheint, während es zu Anfang der Fuge über dem ersten Thema stand, ebenso, daß beide Themas sich metrisch von einander unterscheiden, indem die größere Hälfte des ersten Themas mehr in gehaltenen Tönen und das zweite in laufenden oder vielmehr rollenden Tönen sich bewegt. — Nun müssen aber Baß und Discant noch das zweite, Tenor und Alt das erste Thema bringen. Die Stimm-Paare wechseln jetzt, der Alt übernimmt das erste (wovon oben noch ein Takt zu sehen ist), der Baß das zweite, der Tenor das erste und der Discant das zweite Thema. Die weitere Ausführung der Doppelfuge hinsichtlich der Transposition in die Nebentonarten, Zwischensätze 2c. folgt den früher in diesem Abschnitt angegebenen Regeln der einfachen Fuge. Doch beschäftigt sich Mozart gegen das Ende der Fuge mehr mit dem zweiten Thema, das er auch in der Engführung und etwas verändert — mit chromatischer Ausschmückung — bringt.

Bei einer andern Gattung von Doppelfugen treten die beiden Themas erst später, wenn zuvor jedes einzeln, wie das Thema der einfachen Fuge durchgeführt worden, verbunden mit einander auf, wodurch dann erst das Ganze zur Doppelfuge wird. So in Grauns „Tod Jesu" die beiden Sätze: 1) „Christus hat uns ein Vorbild gelassen," 2) „auf daß wir sollen nachfolgen 2c.," nämlich:



Beide Themas ſind zuerſt einzeln in ſämmtlichen vier Stimmen durchgeführt, zum Theil zweimal, das zweite Mal aber nicht immer vollſtändig, und bilden ſomit getrennte Wiederſchläge, welchen eine Zwiſchenharmonie mit Nachahmungen aus dem zweiten Thema zwiſchen Baß und Tenor folgt. Hierauf erſcheinen beide Themas (Takt 28) **verbunden** miteinander:



Nach den Modulationen in die Nebentonarten zeigt ſich das erſte Thema in der **Engführung**, worauf der Baß in der **Vergrößerung** erſcheint, nämlich:



Hierauf wieder Nachahmungen und Orgelpunkt, letzterer zuerst auf der Dominante, dann auf der Tonika, worauf die Fuge sich schließt.

Druckfehler.

Seite 13, erstes Notensystem, Takt 3, muß *tr* über der zweiten Viertelnote d stehen.

Seite 25, erstes Notensystem, Takt 2, muß die erste Note in der Oberstimme a statt h heißen.

Seite 33, zweites Notensystem von unten, Takt 3, muß die vierte Note der Mittelstimme g statt a heißen.

Seite 39, vierte Textzeile von unten muß nach Quinte eine Klammer:) stehen.

Seite 46, viertes Notensystem von unten muß bei den chromatischen Durchgängen Takt 1 die vierte Achtelnote dis heißen.

Seite 59 ist unten die Anmerkung, wie folgt, zu ergänzen: Doch setzt man bei der Anwendung des Dominantaccords in dieser Stellung und Auflösung den Grundton gern eine Octave tiefer, welcher sich alsdann aufwärts aufzulösen hat, wodurch verdeckte Quinten zwischen der Terz und dem Grundton: vermieden werden (s. Seite 37).

Seite 74, zweites Notensystem von oben ist der zweite Taktstrich als Schluß des zweiten Theils der Melodie doppelt zu setzen: ||

Seite 86, Beispiel 1, Takt 4 muß die Baßnote g statt f heißen.

Seite 108, Textzeile 4 von unten lies: in weiter Harmonie, statt: in weiterer.

Seite 108, Textzeile 1 von unten lies: Quarte.

Seite 109, fünftes Notensystem von oben, Takt 2, muß die untere halbe Note a statt f heißen.

Seite 117 ist Takt 2 hinter der älteren Bezifferung des ersten Accords das: *) zu streichen.

Seite 143, Textzeile 1 von unten lies: Tripeltakt.

Noch wird bemerkt, daß hie und da der Kopf einer halben oder ganzen Note im Drucke nicht vollständig erschienen ist, z. B. Seite 176, fünftes Notensystem von oben, erste Baßnote h, jedoch vielleicht nicht in allen Exemplaren.

